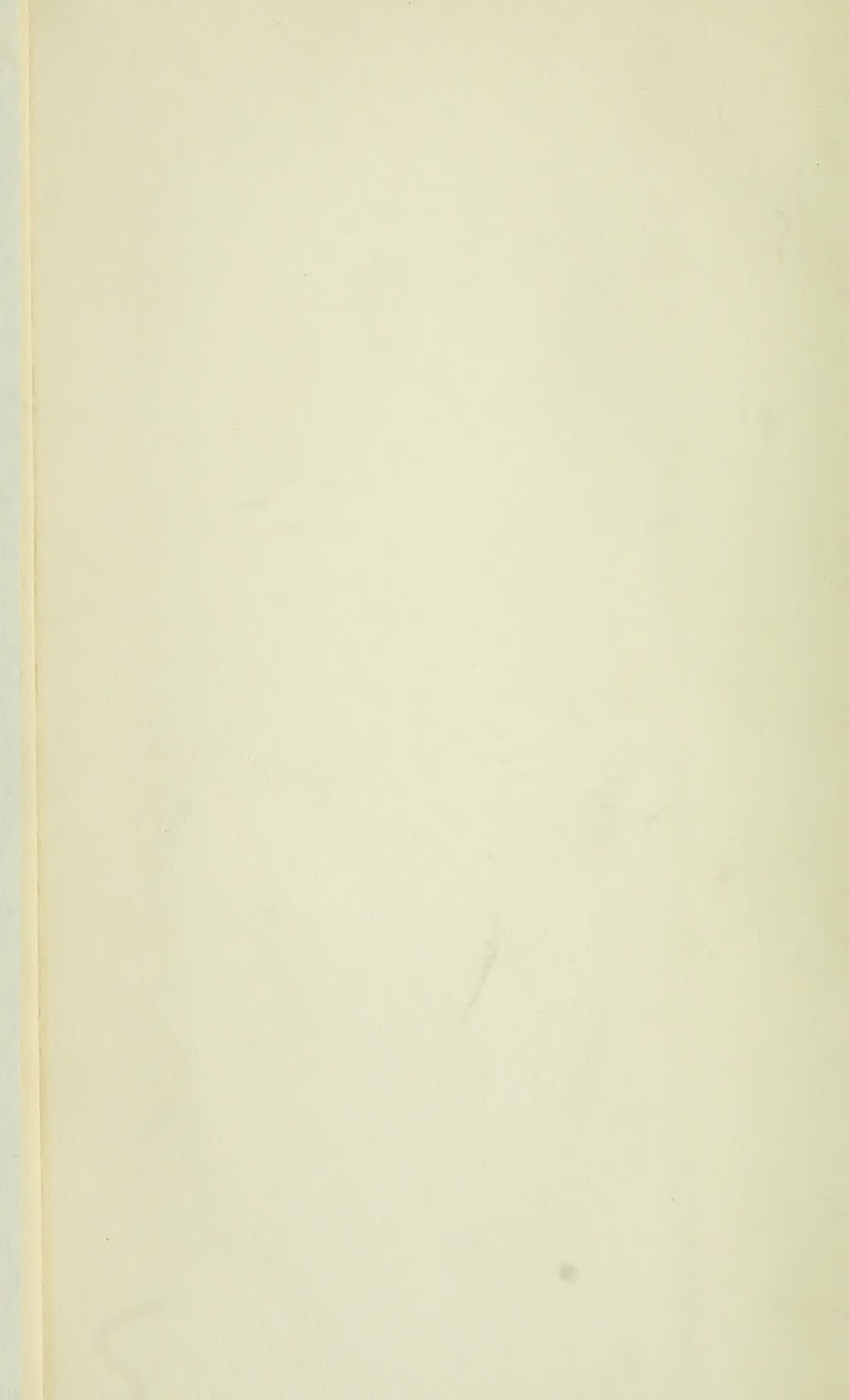










MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXIII.

RICHARD FLECKNOE.

LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.

(GEORG BÖHME).

1905.

RICHARD FLECKNOE.

EINE LITERARHISTORISCHE UNTERSUCHUNG

VON

DR. ANTON LOHR.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1905.

Vorwort.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich Herrn Universitätsprofessor Dr. Jos. Schick, der in einem Kolleg über die englische Literatur der Restaurationszeit die Aufhellung der dichterischen Persönlichkeit R. Flecknoe's als Desideratum bezeichnete. Bisher hatte man eigentlich nicht viel mehr von Flecknoe gewußt, als daß er den Titel für eine glänzende Satire Dryden's geliefert hatte. Alles andere, was man von dem Manne zu sagen wußte, war mehr oder weniger stark problematisch, und mit geringen Ausnahmen hatte der eine Literarhistoriker die Behauptungen des andern ziemlich kritiklos nachgeschrieben. Da ich aus verschiedenen Anzeichen schließen durfte, daß ich in Flecknoe auf eine recht pittoreske Persönlichkeit stoßen würde, und Langbaine, fast ein Zeitgenosse Flecknoe's, mir bestätigte, daß der Mann zu seiner Zeit in hohem Rufe stand, so machte ich mich mit großem Interesse an die Arbeit, diese immerhin eigenartige und charakteristische Persönlichkeit, soviel wie möglich, aufzuhellen und damit zugleich einen bisher dunklen Winkel der damaligen Literatur zu beleuchten. Eine sogenannte „Ehrenrettung", wie der Dichter Robert Southey sie an Flecknoe versuchte, lag mir fern. Ich wollte nur ein Sandkorn zu dem stolzen Bau der englischen Literaturgeschichte beitragen.

Zum Gelingen der Arbeit trugen die stets erneuten Anregungen, Förderungen und Ratschläge, die mir während der Ausarbeitung und noch während des Druckes der Untersuchung Herr Prof. Dr. Schick in liebenswürdigster Weise

zuteil werden ließ, wesentlich bei. Ebenso möchte ich an dieser Stelle den beiden Herren Professoren Breymann und Schick, meinen hochverehrten Lehrern, meinen herzlichen Dank für die Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten aussprechen, die ich von ihnen erhalten.

Als Förderern meiner Arbeit sei noch warm gedankt den Herren Dr. Eugen Oswald in London, der mir den Zutritt zum britischen Museum ermöglichte, und Oberbibliothekar Mr. Nicholson in Oxford, der mir als Vorstand der Bodleiana volles Entgegenkommen bewies. Zu danken habe ich auch Rev. Jos. Gillow, dem Herausgeber des "Biographical Dictionary of the English Catholics", der mir in liebenswürdiger Weise briefliche Auskunft auf einige Fragen erteilte. Endlich — last not least — möchte ich meinem Freunde Maximilian Pfeiffer, früher Assistent an der hiesigen Hof- und Staatsbibliothek, jetzt Sekretär an der Staatsbibliothek in Bamberg, auch hier nochmals danken für die Bereitwilligkeit, mit der er mir stets entgegenkam, wenn ich an der Staatsbibliothek seine Hilfe in Anspruch nahm.

Möge der kleine Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur im Restaurationszeitalter in wissenschaftlichen Kreisen wohlwollend aufgenommen werden!

München, im Juli 1904.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

Literaturangaben.

A. Werke Flecknoe's.

Hierothalamium, or the Heavenly Nuptials of our Blessed Saviour with a Pious Soule. 1626. (L. Stephen.)

The Affections of a Pious Soule, unto our Saviour-Christ. Expressed in a mixt Treatise of Verse and Prose. By Richard Flecknoe. London. 1640. Printed by John Raworth for William Brooke, dwelling at the upper end of Holborne in Turpins Rents. 8⁰. 49 S. [Bodleiana.]

The Furnace of Divine Love sufficient to melt the hardest Hearts to Devotion toward our Saviour Christ. Written in Latin by Ludovicus Blosius, Abbot of Lessy, of the Holy Order of S. Benedict. With other Pious and useful Treatises, out of the same author. And Englished by R. F. (Lond.?). 1642, 32mo; (Lond.) 1686, 32mo; title, &c., 2 ff., 203 S. (J. Gillow.)

Miscellania: or, Poems of all Sorts, with divers other Pieces. Written by Richard Fleckno. Printed by T. R. for the Author. London. 1653. 146 S. 8⁰.

Love's Dominion: a dramatick piece [in five acts and in verse] full of excellent Moralities; written as a pattern for the reformed stage. London. 1654 (anon.). 79 S. 8⁰.

A Relation of Ten Years' Travels in Europe, Asia, Affrique and America. By way of letters to divers noble Personages from Place to Place; and continued to this

present year by Richard Flecknoe. With other historical, moral and poetical pieces of the same Author. For the Author. London. [1655]. (Leslie Stephen: 1656.) 176 S. 16⁰.

The Diarium, or Journall: divided into 12 Jornadas in burlesque Rhime, or Drolling Verse, with divers other pieces of the same author. H. Herringman. London. 1656. 104 S. 8⁰.

Enigmaticall Characters, all taken to the Life, from several Persons, Humours and Dispositions. [London?] 1658. 136 S. 8⁰.

The Marriage of Oceanus and Britannia. 1659. [L. Stephen.]

The Idea of his Highness Oliver, late Lord Protector, &c. With certain brief Reflections on his Life. London. 1659. 68 S. 8⁰.

Heroick Portraits, with other Miscellary Pieces, Made, and Dedicate to His Majesty. By Rich. Flecknoe. London. 1660, Printed by Ralph Wood for the Author. VIII u. 120 S. 8⁰. [Bodleiana.]

Erminia; or, the Fair and Virtuous Lady. A Trage-Comedy. Printed for the Author. London. 1661 u. 1665. 96 S. 8⁰.

Love's Kingdom. A Pastoral Trage-Comedy. With a short treatise of the English stage. Printed by R. Wood for the Author: London. [1664]. 8⁰. 98 S. (Das Datum ist weggerissen, da aber die Abhandlung über die englische Bühne 1664 datiert ist, so wird dieses Datum wohl auch für das Stück richtig sein.)

[Die Abhandlung hat einen Neudruck erlebt in Hazlitt's "English Drama and Stage", Roxburghe Library, 1869.]

The Damoiselles a la Mode. A Comedy. Printed for the Author. London. 1667. 8⁰. 124 S.

Sr William D'avenants Voyage to the Other World: With his Adventures in the Poets' Elyzium. A poetical Fiction. Printed for the Author. London. 1668. 15 S. 8⁰.

Sixty nine Enigmatical Characters, all very exactly drawn to the Life. The Second Edition by the Author R. F. Esquire. For W. Crook: London. 1665. 154 S. 12⁰.

Rich. Flecknoe's Ænigmatical Characters. Being rather a New Work, then New Impression of the Old. Printed by R. Wood, for the Author: London. 1665. 118 S. 16⁰.

A Farrago of several Pieces. Newly written by Richard Flecknoe. Being a Supplement to his Poems, Characters, Heroick Pourtraits, Letters and other Discourses formerly published by him. London. 1666. Printed for the Author. 86 S. 8⁰. [In der Bodleiana.]

Epigrams of all Sorts, made at Divers Times on Several Occasions (Epigrams Divine and Moral dedicated to her Majesty) 2 Tle. For the Author and W. Crook: London. 1670. 93 S. 12⁰. Daran schließen sich die "Epigrams Divine and Moral, Dedicated to Her Majesty". Sie haben eigenes Titelblatt, sind aber nicht paginiert. Im Register werden sie jedoch mit den übrigen Epigrammen aufgeführt.

Epigrams of all Sorts, made at Several Times, on Several Occasions. Being rather a New Work than a New Impression of the Old. 2 Tle. Printed for the Author: London. 1671. 88 S. 8⁰. Die sich wieder ohne Paginierung hieran anschließenden "Epigrams Divine and Moral" tragen das Datum 1670.

A Collection of the choicest Epigrams and Characters of R. F. Being rather a New Work, than a New Impression of the Old. London. 1673. 2 Teile. 99 u. 64 S. 8⁰.

Euterpe Revived, or Epigrams made at several times on persons most of them now living. 1675. [L. Stephen.]

A Treatise of the Sports of Wit. 1675. [Ein Exemplar in der Huth Library, das zweite bekannte im Besitze des Earl of Ellesmere.]

B. Referenzen.

Allibone, S. Austin: A Critical Dictionary of English Literature. London. 1859. 2 Bde. 4°.

Baldwyn, Charles: The Retrospective Review. Bd. V. S. 266—275. London. 1822.

Chalmers, Alexander: The General Biographical Dictionary. 32 Bde. London. 1812—17.

Cibber: The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland. 5 Bde. London. 1753.

Davenant, Sir William: Works. With prefatory Memoir and Notes. vol. I of the Dramatists of the Restoration. Edited by James Maidment and W. H. Logan. Edinburgh. 1872.

Dryden, John: Works. By Sir Walter Scott. Revised by G. Saintsbury. 18 Bde. Edinburgh. 1883—1889.

— —: Critical and Miscellaneous Prose Works. By Edmond Malone. In 3 vols. London. 1800.

Earle, John: Micro-Cosmographie, 1628. In "English Reprints", Edited by E. Arber. London. 1869.

Encyclopædia Britannica, 9th edition. 24 Bde. London. 1875—89.

Foley, Henry S. J.: Records of the English Province of the Society of Jesus. 7 Bde. London. 1882.

Gillow, Joseph: A Literary and Biographical History, or Biographical Dictionary of the English Catholics. 4 Bde. London. 1885—87.

Hazlitt: The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664. London. 1869.

Knox, Thomas Francis: The First and Second Diaries of the English College, Douay. London. 1878. 8°.

Koeppel, Emil: Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. XI. Heft der Münchener Beiträge zur rom. u. engl. Philologie. Erlangen. 1895.

Langbaine, Gerard: Account of the English Dramatick Poets. Oxford. 1691.

Marvell, Andrew: Works. By Captain E. Thompson. 3 Bde. London. 1776.

Overbury, Thomas: The Miscellaneous Works in Prose and Verse. By E. T. Rimbault LL. D. etc. London. 1856.

Roscommon, Earl of: In "The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper". By Dr. S. Johnson. 21 Bde. Bd. III S. 261 ff.

Saintsbury, George: John Dryden. London. 1888.

Scott, Sir Walter: Memoirs of John Dryden. 2 Bde. Paris. 1826.

Southey, Robert: Omniana, or Horae Otiosiores. 2 Bde. London. 1812.

Stephen's Artikel: Flecknoe Richard in Stephen, Leslie, and Lee, Sidney, L., Dictionary of National Biography. In 63 vols. London. 1885—1901. 19. Bd. S. 260—261.

I.

Einleitung.

Die Ironie des Schicksals spielt auch in der Literaturgeschichte eine bedeutende Rolle. So verdankt Richard Flecknoe sein bisheriges Dasein in der Geschichte der englischen Literatur fast einzig der Tatsache, daß John Dryden in seiner glänzenden Satire "Mac Flecknoe" den Namen des Unglücklichen zur Züchtigung seines Gegners Thomas Shadwell verwandte. Weder die zahlreichen Werke, die Flecknoe "*for private circulation*" drucken ließ, noch seine zahlreichen hohen Gönner und Gönnerinnen hätten ihn vor dem völligen Vergessenwerden gerettet, wenn nicht Dryden's Verse:

> "*All human things are subject to decay,*
> *And, when Fate summons, monarchs must obey.*
> *This Flecknoe found, who, like Augustus, young*
> *Was called to empire, and had governed long*;
> *In prose and verse was owned without dispute,*
> *Through all the realms of Nonsense, absolute*"

ihn ewiger Lächerlichkeit überantwortet hätten.

Über den Grund, warum Dryden Shadwell gerade als den poetischen Sohn Flecknoe's hinstellt und ihn dadurch besonders brandmarken will, ist schon viel geschrieben worden. So meint Robert Southey [1]), der erste, der Flecknoe wieder zu Ehren bringen wollte: "*Perhaps Dryden was offended at his invectives against the obscenity of the stage, feeling himself more notorious, if not more culpable than any of his rivals, for this*

---

[1]) Southey, *Omniana*, S. 105—110.

scandalous and unpardonable offence." Hat diese Vermutung schon wenig für sich, da Dryden doch wohl auch Flecknoe's Bewunderung für seine Werke kannte, so ist die von Alexander Chalmers [1]) gänzlich falsch. Derselbe sagt nämlich: "*Some (?) have said that when the revolution was completed, Dryden having some time before turned papist, became disqualified for holding his place of poet-laureate. It was accordingly taken from him, and conferred on Flecknoe, a man to whom Dryden is said to have had already a confirmed aversion: and this produced the famous satire, called from him Mac Flecknoe . . .*" Diesen Unsinn, der auf einer Verwechslung der Personen Flecknoe's und Shadwell's beruht, hat Chalmers von Cibber [2]) übernommen, der meinte, der neue poeta laureatus, der nach der Revolution geschaffen wurde, sei Flecknoe gewesen, "*for whom he (Dryden) had a confirmed aversion, in consequence of which he wrote a satire against him, called Mac-Flecknoe*". Dazu hatte schon Malone [3]) bemerkt: "*The writer seems to have thought that Mac and Anti were synonymous.*" Diese Verwechslung dauerte noch lange an. Noch Austin Allibone [4]) schreibt 1859, indem er sich die Sache anders zurecht zu legen sucht: "*Dryden held Flecknoe in great contempt, which was naturally augmented when the latter was named poet-laureate in his stead. Shadwell subsequently held the same office, and hence Dryden ridicules him as the poetical son of Flecknoe.*" Das hat Allibone doch rein aus den Fingern gesogen!

Neuere Kritiker, wie Leslie Stephen [5]) und G. Saintsbury [6]) nehmen wohl mit Recht an, daß Flecknoe's Anteil an Dryden's Satire rein dekorativer Natur sei. Es finden sich keine Anhaltspunkte dafür, daß Dryden irgendwelchen persönlichen Haß gegen Flecknoe hatte. Flecknoe selber aber war ein großer Verehrer Dryden's und sang in einem Epigramm auf

---

[1]) Chalmers, *Biographical Dictionary, XIV*, 368—70.

[2]) Cibber, *The Lives of the Poets, III*, 61—63.

[3]) Malone, *The Critical and Miscellaneous Proseworks of John Dryden*, I, 169 f.

[4]) Allibone, *A Critical Dictionary* I, 603.

[5]) Stephen, *Dictionary* XIX, 260 f.

[6]) Saintsbury, *John Dryden*, 87.

Dryden dessen begeistertes Lob. Dryden hätte wohl auch zu Flecknoe's Lebzeiten diese erbarmungslose, und in dieser Weise nicht verdiente Verdammung des armen Dichterlings unterlassen. Flecknoe war aber zur Zeit der Abfassung aller Wahrscheinlichkeit nach schon mehrere Jahre tot, so daß eine persönliche Kränkung ausgeschlossen war. Andererseits aber hatte er wohl den Poeten der Restauration als der Popanz gegolten, an dem der Fluch der Lächerlichkeit haftete. Schon 1645 hatte ihn Andrew Marvell[1]) in dem armseligen Kämmerlein, das er während seines Aufenthaltes in Rom bewohnte, aufgesucht und dieses Ereignis dann in seinem Gedichte: "*Flecknoe, an English Priest at Rome*", beschrieben, worin er den Armen, der in größter Dürftigkeit über drei Stiegen hoch in einer Mansarde hauste, erbarmungslos verspottet. Nach dieser Beschreibung war Flecknoe dünn und hager wie eine Bohnenstange, stets verhungert und bettlerhaft zudringlich. Dabei trug er immer eine Menge Manuskripte mit sich herum, die er bei jeder passenden wie unpassenden Gelegenheit jedermann vorlesen wollte. Dazu kam seine Art, wie er als Gelegenheitsdichter, Lautenspieler und maître de plaisir in adeligen Häusern sein kärglich Brot erwarb, sein Pochen auf seinen Dichterruhm bei oft sehr schwachen, ja sogar mitunter absurden Leistungen, sein Renommieren mit seinen hohen Gönnern und Bewunderern, seine fortwährenden Ausfälle gegen die obszönen und lasziven Schriftsteller seiner Zeit, und schließlich die Manier, wie er seine Werke "*for private circulation*" drucken und von "*private friends*" bezahlen ließ; — lauter Gründe, die Flecknoe zu einer fast sprichwörtlichen Persönlichkeit gemacht haben müssen. Aus den zahlreichen Epigrammen, die Flecknoe gegen „Feinde“ und „Neider“ richtet, läßt sich zur Genüge ersehen, daß er viel verspottet und als Dichter arg mitgenommen worden sein muß. Die Erwiderungen Flecknoe's sind aber meist in würdigem Tone gehalten. Eine solche lautet z. B.

In Inimicum.[2])

"*I see thou art resolved in spight*

---

[1]) Marvell, *Works. By Ed. Thompson.* I, 280—85.

[2]) "*Epigrams*". 1670. 60.

To cry down every thing I write;
And I'm resolved in spight of thee,
To write so, thou ashamed shalt be,
Both of thy envy and thy spight
To cry down every thing I write."

Als poetischen Sohn dieser damals gleichsam sprichwörtlich lächerlichen Persönlichkeit führte nun Dryden Shadwell ein, um ihn desto ärger zu treffen, nicht aber aus einer persönlichen Abneigung gegen Flecknoe. Daß dessen meist sehr schlechte Verse, sein nicht selten in hellen Unsinn ausartender Bombast, verbunden mit seiner Autoreneitelkeit, Dryden nicht gefallen konnten, ist ohne weiteres klar. Literarische Gründe haben daher bei dem Bestreben, ein Vergleichsobjekt für Shadwell zu finden, wohl eine Hauptrolle gespielt. Vielleicht läßt sich auch daran erinnern, daß der wohlbeleibte Shadwell als „Sohn" des spindeldürren Flecknoe sich besonders komisch ausnehmen mußte. Von dem "*pamphlet which Flecknoe wrote in vindication of Dryden's enemy, Sir Thomas Howard*" [1]) ist in den mir zugänglich gewesenen Werken Flecknoe's nichts zu finden. Allerdings ist in der "Collection of the choicest Epigrams and Characters" von 1673 ein Epigramm auf Thomas Howard enthalten, jedoch bewegt sich dieses in Huldigungen allgemeiner Art, und läßt keine weiteren Schlüsse zu.

Etwas durchaus Bestimmtes läßt sich auf Grund des mir vorliegenden Materials über das Verhältnis Flecknoe's zu Dryden nicht aussagen; aber auch sonst fließen die Quellen über Flecknoe's Personalien und Verhältnisse nur recht spärlich. Soviel kann indessen mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, daß Flecknoe Engländer und kein Irländer war, wie gerade neuere Gewährsmänner ohne plausiblen Grund annehmen.

Der Einzige, der bis jetzt auf Grund von Quellenstudien die Personalien Flecknoe's festzustellen versucht hat, ist J. Gillow.[2]) Nach dessen Ergebnissen wäre unser Autor in

---

[1]) Croker and Elwin, *Pope-Ausgabe*, IV, 314.

[2]) Gillow, *Biographical Dictionary of the English Catholics*, II, 293 ff.

Oxford geboren, also ein Engländer, und der Neffe des Jesuiten William *Flecknoe*, dessen Namen manchmal *Flexney* geschrieben und in den "Douay Diaries" [1]) in *Flaxenus* latinisiert sei. Der letztere sei 1575 in Oxford geboren, im Jesuitenkolleg zu Douay am 1. April 1600 zum Priester geweiht und im folgenden Jahre nach England in die Seelsorge geschickt worden. Später, gegen 1611, sei er dann in den Jesuitenorden eingetreten.

Auf Veranlassung dieses seines Onkels sei dann wohl auch Richard Flecknoe an ein ausländisches Jesuitenkolleg geschickt worden, wo er dann in den Orden eingetreten und und zum Priester geweiht worden sei. Die stramme Disziplin habe aber seinem leichtlebigen Naturell nicht zugesagt, weshalb er bald wieder aus dem Orden ausgetreten sei. Soweit Gillow auf Grund seiner bisher nur ihm zugänglichen Quellen. Eine Nachprüfung, die ich anstellte, ergab aber die gänzliche Hinfälligkeit dieses Resultates. Vor allem hat es nie einen Jesuiten Flecknoe gegeben; der Mann heißt William *Flexney (Flexneius)*, wurde, wie Gillow dann richtig angibt, 1575 in Oxfordshire geboren und trat um 1611 in den Jesuitenorden ein; wie die Quelle, H. Foley [2]), vermutet, ist dieser *Flexney* identisch mit einem William *Flaxen* aus Oxford, der in den "Douay Diaries" in *Flaxenus* latinisiert ist, am 1. April 1600 zum Priester geweiht und am 25. September 1601 in die englische Seelsorge geschickt wurde. Diese beiden, deren Identität doch nicht so ohne weiteres feststeht, hat nun Gillow für e i n e Person genommen, der er in willkürlicher Weise den Namen Flecknoe gibt, den seine Quellen gar nicht kennen. Nur der Name *Fleckney* kommt noch in einer Liste vor, und wird als identisch mit Flaxen bezeichnet. Es ist ja immerhin möglich, daß Fleckn e y mit Fleckn o e identisch ist, da solche Formen zuweilen wechseln.[3]) Auffällig ist nur, daß dann in Gillow's Quellen nie die Form Flecknoe vorkommt,

---

[1]) Knox, *The First and Second Diaries of the English College, Douay*, 17, 32.

[2]) Foley, *Records of the Society of Jesus* VI, 30, 632; VI, 2. Teil, 906.

[3]) Vgl. z. B. die Doppelformen von Marley und Marlowe.

während in Flecknoe's Werken der Name immer gleich geschrieben wird. Doch selbst den unwahrscheinlichen Fall zugegeben —: aus der Tatsache, daß eventuell ein Jesuit Flecknoe aus Oxford um diese Zeit existierte, darf doch noch nicht geschlossen werden, daß unser Richard dessen Neffe war, in demselben Orte geboren wurde und später vom Orden seines Onkels seine Erziehung erhielt, ja sogar in diesen Orden eintrat.

Ich bin mit Rev. Jos. Gillow, der mir in liebenswürdiger Weise entgegenkam, über diese Frage in Briefwechsel getreten. Er gibt jetzt selber zu, daß sich für die beiden Angaben, Richard Flecknoe sei aus Oxford und ein Neffe des Jesuitenpaters Flexney gewesen, kein positiver Beweis erbringen läßt. Dagegen hält er daran fest, daß Flecknoe Engländer war, da keine verläßliche Autorität auf eine irische Abstammung oder Nationalität hindeute. Der Name „Flecknoe“ sei aber so selten, daß seiner Überzeugung nach Richard Flecknoe nur von der Oxforder Familie Flexney, Fleckney oder Flecknoe abstammen könne. Dagegen habe ich nur einzuwenden: die Quellen nennen nur die Namen Flexney und Fleckney als die einer oder zweier Oxforder Familien. Woher sollte denn plötzlich ein Flecknoe kommen?

Für Gillow's Ansicht, daß Flecknoe Engländer ist, spricht der Umstand, daß alle Gewährsmänner, die Flecknoe als Iren bezeichnen, dafür keinen Beweis vorzubringen vermögen. Weiterhin findet sich in Flecknoe's Werken nichts, was sich auf ein Bewußtsein der Zugehörigkeit zur irischen Rasse deuten ließe. Im Gegenteil weisen viele Stellen direkt darauf hin, daß sich unser Autor ganz als Engländer fühlte. Er sagt immer "*our nation*" von England, "*our ancestors*" von den alten Engländern u. ä. Das Ansehen Englands im Auslande macht ihn stolz und freut ihn; zu wiederholten Malen verteidigt er englische Einrichtungen gegen fremden Tadel, lauter Momente, die für Gillow's Überzeugung sprechen. Auch glaube ich, daß die Bewunderung Flecknoe's für Cromwell, der doch den Iren so übel mitspielte, ebenfalls gegen das irische Nationale Flecknoe's sprechen dürfte. Andererseits weiß er von den Iren an den paar Stellen, wo er von ihnen

spricht, nur Ungünstiges zu sagen. Einmal bezeichnet er das Irische als Sprache eines geknechteten und untergehenden Volkes und das andere Mal zeichnet er in seiner Sammlung von Epigrammen und Charakteren aus dem Jahre 1673 einen "*Mendicant Irish priest*", wobei diese Gattung recht schlimm wegkommt. Die Bettelhaftigkeit, geringe Bildung, elende Kleidung und schließlich die Eitelkeit dieser Klasse werden gerügt und verspottet.

Wir hören auch nie davon, daß Flecknoe je in Irland weilte. Bei seiner Reiselust hätte er gewiß auch einmal Lust bekommen, sein Vaterland wiederzusehen, wenn er wirklich ein Sohn der grünen Insel gewesen wäre. In Rom speist er öfters im englischen Kolleg[1]; von einem Besuche des irischen Kollegs aber hören wir nichts.

Kurz, es spricht alles dafür, daß Flecknoe Engländer war, während sich für seine irische Nationalität kein einziger stichhaltiger Beweis erbringen läßt. Woher kommt es dann aber, daß so viele neuere Gewährsmänner Flecknoe für einen Iren halten? Die Benennung "*Mac Flecknoe*", die Dryden seiner Satire gab, hat diese Leute irregeführt und sie veranlaßt, aus diesem keltischen Worte für „Sohn" auf die Nationalität Flecknoe's zu schließen. Berechtigt ist eine derartige Schlußfolgerung ohne weitere Gründe natürlich nicht. Dryden wollte eben seiner Satire einen flotten, packenden Titel geben; dazu eignete sich aber "Mac Flecknoe" besser als etwa das schwächliche, unwirksame "Son of Flecknoe". Damit auf Flecknoe's etwaiges Nationale hinzuweisen, lag Dryden gewiß ganz fern, und hatte in diesem Falle auch gar keinen rechten Sinn.

War Flecknoe Priester? Ich glaube diese Frage verneinen zu müssen, trotzdem ich mir wohl bewußt bin, mich damit in Gegensatz zu allen Gewährsmännern neueren Datums gestellt zu haben. Dafür, daß Flecknoe Priester war, scheint zu sprechen, daß seine ersten literarischen Versuche religiöser Natur sind und daß er auch später noch, wie die "Epigrams divine and moral" zeigen, religiöse Lyrik von der Art pro-

---

[1]) Foley, *Records*, VI, 629, 630, 632.

duzierte, wie sie von Laien nicht allzu häufig verfaßt wird. Auch der Umstand, daß Flecknoe stets eifrig für Sittlichkeit eintrat und gegen die obszönen Dichter seiner Zeit losdonnerte, sowie die Tatsache, daß er in seiner Lyrik die Liebe fast ganz ausschaltete und auch sonst nur gleichsam objektiv über dieses Gefühl sprach, scheinen in dieser Richtung Fingerzeige zu geben. Das ist aber alles von wenig Belang, wenn man bedenkt, daß Flecknoe Konvertit war und als solcher sich wohl besonders eifrig in seinem neuen Glauben zeigte. Es ist ja eine alltägliche Wahrnehmung, daß Konvertiten — und Flecknoe bezeichnet sich in der Unterschrift eines Briefes mit Nachdruck als solchen — ihrem neuen Glauben ganz besonders ergeben sind und es auch nach außen hin in ihrem Tun und Lassen zeigen. Wenn Andrew Marvell auch Flecknoe als "*English priest*" bezeichnet, — was offenbar die Veranlassung war, daß die späteren Gewährsmänner das gleiche taten —, so wiegt das nicht so schwer wie die Tatsache, daß die Jesuiten, bei denen er im englischen Kolleg in Rom öfters speiste, ihn in ihrem "*Pilgrim-book*" [1]) nur als "*Mr. Richard Flecknoe*" anführen, während sie sonst Stand und Rang, namentlich aber das "*priest*" hinter einem Namen, gewissenhaft verzeichnen. Dafür, daß er Laie war, spricht ferner die auffällige Wahrnehmung, daß sich nirgends in den Werken Flecknoe'seine Stelle findet, die einen positiven Anhaltspunkt dafür gäbe, daß er wirklich Priester war. Weder in den Reisebriefen, wo er doch auf alles zu sprechen kommt, noch in seinem Selbstporträt, in dem er sich sonst so offenherzig zeichnet, ist irgend ein Hinweis darauf gegeben.

Es ist also wohl anzunehmen, daß Flecknoe Laie war. Dagegen mag er in einer von Geistlichen geleiteten Anstalt, vielleicht in einem Jesuitenkolleg, erzogen worden sein und dort humanistische Studien gemacht haben. Er selbst sagt in seinem Selbstporträt, daß er seiner Erziehung viel zu verdanken habe. Hier mag er auch konvertiert haben; denn da er uns von Anfang an als Katholik schriftstellerisch entgegentritt, muß der Glaubenswechsel recht frühe erfolgt sein.

---

[1]) Foley, *Records*, VI, 629, 630, 632.

Jedenfalls aber eignete er sich auf der von ihm besuchten Bildungsstätte eine hübsche Summe von Kenntnissen an. Er konnte lateinische Briefe schreiben, und zitiert in seinen Werken recht häufig Klassiker wie Cicero, Horaz, Seneca, Martial, Aristophanes, Plautus u. a. Namentlich von Horaz entlehnt er regelmäßig Zitate, um sie seinen Büchern und deren Kapiteln voranzustellen.

Aber auch in der neueren Literatur ist er gut bewandert. So zitiert er z. B. in seinem „Charakter“ “*Of a Busie Body*” Chaucer's Verse, die dieser in seinem Prolog zu den “*Canterbury Tales*” vom “*Sergeant of the Lawe*” gebraucht:

> “*Nowher so bisy a man as he ther nas.*
> *And yet he semed bisier than he was.*”

Ebenso ist ihm Sidney's „Arcadia“ ganz vertraut, und von den Elisabethanern spricht er des öfteren. Außerhalb der englischen Literatur kennt er von italienischen, französischen und spanischen Dichtern Ariost, Guarini, Molière, dem er sein Stück “*Damoiselles a la Mode*” entnahm, Ronsard, von dem er ein paar Gedichte übersetzte, Mlle de Scudéry, von der er eine poetische Widmung übertrug, Du Bartas, Scarron (“*the Best yet France had ever had*”), Cervantes und Lope de Vega. Von Künstlern sind ihm bekannt: Zeuxis, Raphael, Tizian, Van Dyck, Breughel, Callot u. a. Daneben ist Flecknoe noch ein großer Liebhaber der Musik, der sich nie von seiner Laute trennt.

II.

Erste literarische Versuche.

Die ersten Veröffentlichungen Flecknoe's sind religiöser Natur. Das ist bei einem Manne, der den unter den damaligen Verhältnissen in England doppelt folgenschweren Schritt des Glaubenswechsels tat, ohne weiteres verständlich. Als erste derartige Schrift führt Leslie Stephen [1]) das “*Hierothalamium*” an, das ich leider nicht eruieren konnte. Wenn das von L. Stephen angegebene Erscheinungsjahr 1626 richtig ist, so

---

[1]) Stephen, *Dictionary of National Biography*. 1889, XIX, 260f.

ließe sich daraus der Schluß ziehen, daß Flecknoe's Geburtsdatum wohl ins erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu setzen wäre.

Die zweite Schrift stammt aus dem Jahre 1640. Sie trägt die Überschrift "*The Affections of a Pious Soule unto our Saviour Christ*". Das einzige mir bekannt gewordene Exemplar findet sich in der Bodleiana.

Das 49 Seiten zählende Werkchen beginnt mit einem Vorwort "*To the Town-Reader*", worin Flecknoe erklärt, daß er schon so viele unnütze Stunden in der Stadt verlebt habe, daß er sich jetzt dessen schäme und sich daher aufs Land zurückgezogen habe. Was das Büchlein anlange, das er dem Leser bieten wolle, so habe er auf den Geschmack der Leute Rücksicht genommen. Da man von frommer Lektüre nichts wissen wolle, namentlich wenn sie in dicken Bänden vorgesetzt werde, so habe er sich bemüht, sich möglichst kurz zu fassen und die geistliche Speise nur in kleinen Portionen vorzusetzen. Was seine vielen lateinischen Zitate anlange, so würden diese von den Kennern des Lateinischen wohl freudig begrüßt; die anderen aber könnten auch nichts dagegen haben, da die Zitate zum Verständnis des Ganzen nicht nötig seien. Wie man sieht, macht sich die drollige Natur Flecknoe's gleich von Anfang an bemerkbar.

Der Inhalt des zu zwei Dritteilen in Prosa und zu einem Drittel in Versen abgefaßten Werkchens ist kurz folgender: Eine fromme Frau aus Galiläa kommt nach Jerusalem, um Jesus aufzusuchen. Bei ihrem Eintritt in die Stadt sieht sie die ganze Bevölkerung in großer Aufregung. Die einen weinen und jammern, während die anderen jauchzen und jubeln. Plötzlich erblickt sie auf dem Kalvarienberg ein grausames Schauspiel. An drei Kreuzen, von denen das mittlere etwas höher als die beiden andern ist, hängen drei Menschen. Um das mittlere Kreuz lagert eine Gruppe von Frauen, darunter Maria, die Mutter Jesu und Maria Magdalena, die den Gekreuzigten beweinen. Die fromme Seele aus Galiläa tritt herzu und weint bitterlich mit den übrigen, ohne zu wissen, wen sie betrauert. Erst als eine der Frauen: O Jesu, Jesu! seufzt, fragt sie nach dem Grunde des Klagens. Die An-

geredete erzählt ihr nun die ganze schreckliche Leidensgeschichte des Herrn. Unsere fromme Seele aber singt hierauf einen Dithyrambus auf den gekreuzigten Heiland und faßt gute Vorsätze. In ihrer Betrachtung des Kreuzbildes wird sie dann schließlich von einigen Männern gestört, die auf den Kalvarienberg zueilen. Schon fürchtet sie Schlimmes. Da erkennt sie Joseph von Arimathäa, der Jesus vom Kreuze herabnehmen will. Sie schaut seinem Beginnen zu und verläßt nach der Beisetzung Jesu mit den anderen Frauen voll heiliger Entschlüsse den Ort.

Diese biblische Szene hätte sich sicher ganz ergreifend ausmalen lassen. Leider verdirbt Flecknoe durch geschraubten Schwulst die ganze Wirkung. Ich nehme folgende Stelle heraus:

"*At hearing of which, it was no grief, no passion of the living that ceased her: but such a stupidity, as death could not have rendred her more immovable for the time, so true it is, Curae leves loquuntur, ingentes stupent. Seneca. Until at last the flood-gates of her tears were drawn up, they gushed forth in such abundance, as if each drop had stroven to fall first to the ground. In so much, as had you beheld Niobe weeping her children's loss, you had seen an image and but an image only of her weeping him; and yet in this excess of tears and grief, as if she had been all defective to estimate her heart, the more to grieve and excitate affection to weep the more: In a sad and mournfull accent she delivered this,*

To excitate the affection.
Am I a Christian then, or no?
I can behold Christ suffering so,
And feel no woe?
Though none yet soft humanitie
Should make one man commiserate,
When he beholds another die,
Such interest hath he in the State:
So verie Infidels we see,
Are not from pity free.

Then am I man, or am I none?
That can consider him as one,

And make no moane?
Yet were I none, the sun, the moon,
And such as but his creatures are,
Would cause me feel his sufferings soon,
Unless I were more senseless far,
More dull than very rocks and stones,
That now burst forth in groanes."

Das dürfte zur Genüge zeigen, daß es dem Verfasser des Werkes bedauerlich an Sinn für Natürlichkeit und poetischem Gefühl gebricht. Er vermag uns keine echte Empfindung zu vermitteln. Das Gefühl höchsten Schmerzes will er uns hier schildern, — und wird fast lächerlich.

Und so gehts durchs ganze Büchlein mit Grazie fort. „Das Echo“, heißt es gleich darauf, „war ganz ermüdet und konnte ihre lauten Klagen nicht mehr wiedergeben, weshalb sie schweigend ihrer Trauer nachhing, um ihm Ruhe zu gönnen.“

Das Gedicht von der grausen Mär, wie die Liebe und der Tod ihre Speere verwechselten, das wir später in "Love's Kingdom" wieder antreffen werden, findet sich bereits hier eingeschoben.

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung dieser Schrift, 1642, soll Flecknoe nach der Annahme Gillow's das Werk "*The Furnace of Divine Love etc.*" aus dem Lateinischen übersetzt haben. Die Angabe "*Englished by R. F.*" auf dem Titelblatte scheint allerdings ziemlich sicher auf unseren Flecknoe zu deuten. Näheres konnte ich aber nicht eruieren.

III.

Reisebriefe und "Miscellania".

Aus dem gleichen Jahre 1640, in dem die "Affections of a Pious Soule" erschienen, ist auch der erste Reisebrief datiert, den Flecknoe in seinem Werke: "*A Relation of Ten Years Travells*" [1]) veröffentlicht.

---

[1]) *A Relation of Ten Years Travells in Europe, Asia, Affrique and America.* By way of letters to divers noble Personages, from place to

Das Erscheinungsjahr dieses Buches ist auf dem Titelblatte nicht vermerkt. Leslie Stephen gibt das Jahr 1656 an. Aus den von ihm genannten Quellen kann er das aber nicht geschöpft haben, denn da findet sich keine derartige Angabe. In dem von mir benützten Exemplare des Britischen Museums ist von fremder Hand das Jahr 1654 als Erscheinungsjahr auf dem Titelblatte genannt. Das ist aber jedenfalls unrichtig. Das richtige Datum ist augenscheinlich 1655; denn aus diesem Jahre stammt der letztdatierte, darin enthaltene Brief, und nach Angabe des *Titels* ["*and continued to this present year*"] hat Flecknoe das Werk noch im gleichen Jahre veröffentlicht. Gewidmet ist es "*To all those Noble Personages mentioned in these following letters*".

In der Vorrede an die Leser führt dann der Verfasser aus, daß es weder Eitelkeit noch Ruhmsucht sei, die ihn zur Veröffentlichung der Reisebriefe bewege, sondern der Wunsch, die Neugierde einiger hoher Freunde zu befriedigen, und andere, denen er sehr zu Dank verpflichtet sei, darin rühmend zu erwähnen. Denn, frägt er naiv, "*since Fortune maim'd me, and brought me to my crutches, whom should I rely upon but the best able to support me?*"

Wenn er ihnen für die empfangene Unterstützung etwas Vergnügen mache, so sollten sie ihn in Zukunft nur fröhlich weiter unterstützen. Also eine Art öffentliche Quittung für erhaltene Wohltaten mit der Bitte um weitere Spenden!

Um dann seine Dichterpersönlichkeit in das richtige Licht zu rücken, setzt Flecknoe einen Brief an den späteren Herzog von Newcastle als ein "testimony of friends" über seine bisherigen poetischen Leistungen dem eigentlichen Texte voraus.

Der Marquis von Newcastle hatte ihn folgendermaßen angedichtet:

> "*Fleckno, thy verses are too high for me,*
> *Though they but justly fit thy Muse and thee,*
> *Caesars should be thy Theam on them to write,*

---

place; and continued to this present year by Richard Flecknoe. With other historical, moral and poetical pieces of the same author. London. 176 S. 8°.

Though thou'dst expresse them more than they could fight,
Those Worthies rank them in thy wits pure file,
Though Homers blush, and Virgils lofty stile:
For thy poetique Flame is so much higher,
Where it should warm, 't consumes us with thy fire.
Thy vaster fancy does embrace all things,
And for thy Subject ought t'have greatest Kings."

Darauf erwidert nun Flecknoe geschmeichelt, daß er dieses hohe Lob zwar noch nicht ganz verdiene, aber bald verdienen werde. In diesem Sinne habe es Mylord wohl auch gemeint, da es vermessen wäre, anzunehmen, Mylord habe ihm, Richard Flecknoe, etwa gar schmeicheln wollen!

Der tapfere Marquis, der sich noch öfters als Gönner Flecknoe's erweisen wird, hat dieses schwülstige, schlecht gereimte Lob jedenfalls auch ehrlich gemeint. Andere hohe Gönner urteilten ähnlich über ihren Schützling, der ja, wie Langbaine bestätigt, "*as famous as any in his Age*" war. Die Angriffe auf Flecknoe gingen dagegen fast alle von einfachen bürgerlichen Literaten aus, die mehr künstlerisches Verständnis, aber auch wohl etwas Brotneid besaßen.

Der erste Reisebrief, den Flecknoe geschrieben, ist, wie schon erwähnt, 1640 aus Gent datiert und an den Colonel William Evers gerichtet, der einige Jahre nachher in der Schlacht bei Marston Moor fiel. Flecknoe teilt darin die Gründe mit, warum er England verlassen habe. Er scheint um sein Fortkommen bei den anbrechenden unruhigen Zeitläuften besorgt gewesen zu sein. Er schreibt nämlich, er sei ein Zugvogel, der fortziehe, wenn der Herbststurm heranbrause. Die Wogen des öffentlichen Lebens in England gingen hoch; das verkünde Sturm, weshalb er sich beizeiten aus dem Staube gemacht habe. Gent habe er deshalb zu seinem Aufenthaltsort gewählt, weil es so nahe der englischen Küste liege. Es gefalle ihm sehr gut da; er verkehre täglich mit dem Stadtkommandanten, Grafen Salazar, und den anderen vornehmen Leuten.

Der zweite Brief ist ebenfalls aus Gent; er trägt das Datum 1641 und ist an einen ungenannten Lord aus Anlaß der Hinrichtung des Earl of Strafford gerichtet. Das Strafford

von Flecknoe dabei gewidmete Epitaph enthält eine zwar naheliegende, aber banale Weisheit, und lautet:

"To see such Heads off, on the Scaffold lie,
Only to keep on th' Head of Majestie,
What is 't, but Admonition to his Peers,
Such Heads once off, 'tis time to look to theirs."

Darauf zeichnet Flecknoe das Charakterbild Strafford's, den er natürlich sehr lobt. Zum Schluß des Schreibens gibt er dann dem Adressaten die tröstliche Versicherung, daß er um sein "Epitaph" und seinen "Character" nicht besorgt zu sein brauche, wenn er etwa das Los Strafford's teilen müsse; denn er, Flecknoe, werde die Herstellung mit größtem Vergnügen besorgen!

Der folgende Brief, 1642 an einen Mr. Henry Petre gerichtet, teilt Flecknoe's Entschluß, Gent zu verlassen, mit. Die Stadt sei jetzt ganz mit englischen Flüchtlingen überfüllt, die immer über ihre in England zurückgebliebenen Angehörigen und ihre geplünderten oder verlorenen Güter jammerten. Das könne er nicht mehr länger mit anhören. Deshalb gehe er jetzt nach Brüssel oder Antwerpen. Der Ort sei ihm gleichgültig, da er mit Bias sagen könne: Omnia mea mecum porto.

Kurz darauf meldet er dann richtig der Lady Audley seine Ankunft in Brüssel. Er hofft, hier länger zu verweilen, da er so gute Aufnahme und gnädige Unterstützung bei der Marquise von Bergen und ihren beiden Töchtern, der Herzogin von Lothringen und Mlle de Beauvais, von denen er sehr begeistert ist, gefunden habe. Mme Berlamont ferner habe ihm freien Mittagstisch bei ihr gewährt; dort treffe er täglich die beiden Töchter des Herzogs von Arschot und den jungen Prinzen von Arenberg. Aus dem Ton und den Worten, mit denen Flecknoe das vorbringt, geht hervor, daß er sich furchtbar wichtig vorkommt. Er weiß die Ehre, mit solch hohen Persönlichkeiten verkehren und an einem Tische speisen zu dürfen, nicht genug zu betonen. Für das Unmännliche und immerhin Erniedrigende eines solchen Parasitenlebens scheint er kein Verständnis besessen zu haben.

Ein guter Freund, Mr. Edward Lewis, wollte ihm nun,

wie es scheint, dieses Verständnis in zarter Weise beibringen. Leider ganz erfolglos. Denn in einem Briefe, immer noch 1642, schreibt Flecknoe dem genannten Freunde, der ihm gemachte Vorwurf, er verkehre immer nur mit Damen, sei eine Ehre und keine Schande für ihn. Denn welch edleren Umgang könne er überhaupt haben? Bei den Damen lerne man nur Tugend, Noblesse, edle Gesinnung, während man sich in Gesellschaft junger Modestutzer in der reinsten Bordellatmosphäre fühle. Das Schreiben klingt in ein begeistertes Lob der Mlle de Beauvais aus.

Nach einem größeren Zwischenraum meldet dann 1644 ein Brief einem ungenannten Lord Flecknoe's Absicht, nach Italien zu reisen. Es gehe ihm zwar in Brüssel recht gut, und jeden Tag dürfe er mit Mlle d'Arschot und der Prinzessin von Hohenzollern singend und musizierend im Parke sich ergehen; aber die gleichen Verhältnisse, die ihn seinerzeit aus England vertrieben hätten, seien jetzt auch hier eingetreten. Die Franzosen auf der einen und die Holländer auf der anderen Seite bedrängten das Land, und die Verhältnisse verschlimmerten sich so, daß selbst die reichsten Adelsfamilien kaum mehr genug zum Leben hätten. Um dem Kriege aus dem Wege zu gehen und seinen Gönnerinnen nicht mehr zur Last zu fallen, wolle er deshalb, so schwer ihn der Abschied auch ankomme, Belgien verlassen und nach Italien gehen. Das sei das einzige Land, wo gegenwärtig Friede herrsche.

Das Reisegeld erhielt er von Mlle Beauvais, an die er dafür von allen Hauptpunkten seiner Reiseroute aus Briefe mit der Schilderung seiner Eindrücke und Erlebnisse sandte. Paris gefiel ihm nicht besonders; er fand es zu unruhig und aufgeregt. Alles sei dort in beständiger Eile, schreibt er, so daß man in einer Woche mehr an Geist verausgaben könne, als man in der Einsamkeit in einem Jahre wieder zu sammeln imstande sei. Marseille dagegen, in dem er über Lyon angelangt ist, findet er entzückend. Besonders gefallen ihm die dortigen Frauen; er nennt sie außerordentlich hübsch und unterhaltsam, und läßt sich sogar zu dem Ausspruche herbei, Venus könne nur an einem solchen Meere geboren sein. Über

Monaco, wo das Schiff Flecknoe's sich vor Piraten bergen muß, geht die Reise zur See nach Genua, von wo er wieder zu Lande über Lucca, Pisa, Florenz und Siena nach Rom reist. Der aus Genua datierte Brief fällt schon in das Jahr 1645. In den ersten Monaten dieses Jahres langt dann Flecknoe in Rom an, wobei er sich rühmt, auf der ganzen Reise von Brüssel bis Rom nicht mehr als 22 Pistolen verausgabt zu haben.

In den ersten Briefen aus Rom, die alle entweder an Mlle de Beauvais oder ihre Schwester, die Herzogin von Lothringen, gerichtet sind, schildert er die Besuche, die er bei zahlreichen vornehmen Familien machte. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit auch den eigentlichen Grund der Italienfahrt unseres Flecknoe. Er sollte sich beim Vatikan für die Anerkennung der zweiten Ehe des Herzogs von Lothringen, der wegen Lösung seiner ersten Ehe in Rom denunziert und exkommuniziert worden war, verwenden. Dafür erhielt er noch in Rom von der Herzogin und ihrer Schwester reichlich Geld. Er widmete sich auch mit regem Eifer der ihm von der Herzogin übertragenen Mission und machte zahlreiche Besuche bei den maßgebenden und einflußreichen Kreisen Roms. Schließlich mußte er aber vom Kardinal Caraffa erfahren, daß der Herzog selber die Ansicht seiner Gattin nicht teile und seinen Agenten beauftragt habe, die Sache aus politischen Gründen möglichst dilatorisch zu behandeln. Frankreich und Österreich hätten ebenfalls in der Sache Partei ergriffen; weshalb der heilige Vater, um keine der beiden Mächte vor den Kopf zu stoßen, noch keine Entscheidung treffen wolle. Mit dieser Erklärung war natürlich Flecknoe's diplomatische Mission für seine Gönnerin zu Ende.

Damit hörten aber auch die Unterstützungen von dieser Seite zu fließen auf, und Flecknoe geriet in wirkliche Not. Aus dem schon zitierten Marvell'schen Gedichte erfahren wir, daß Flecknoe in einem elenden Stübchen über drei Stiegen wohnte und bitter hungern mußte. Das Benehmen Marvell's, der für den armen, mit seiner klapperdürren Hungergestalt, seinem zudringlichen Wesen und seiner Dichtereitelkeit ja

wohl etwas lächerlichen Flecknoe nichts als Spott und Hohn übrig hatte, scheint für die englische Kolonie in Rom typisch gewesen zu sein. In einem Brief an einen Freund, der in den 1653 erschienenen "*Miscellania*" abgedruckt ist, erwidert Flecknoe auf den Vorwurf, warum er in Rom nicht mit seinen englischen Landsleuten verkehre, daß ein gemütlicher und friedlicher Verkehr mit ihnen nicht möglich sei. Er fällt über sie folgendes ergötzliche Urteil: "*For your Italionized-English here, who were accounted Devills incarnate in the Dayes of Puck and Robin-goodfellow, when Devills were nothing nigh so black as now they are; I know not what a Devill to make of them, but only will be sure to have nothing to do with them.*" Von dieser Seite war also keine Hilfe zu erwarten. Dagegen fand er im englischen Jesuitenkolleg in Rom freundliches Entgegenkommen. Das Pilgerbuch des Kollegs weist öfters seinen Namen unter denen auf, die Mittag- oder Abendessen dort empfingen. Der Umstand, daß unser Dichter stets als Mr. Flecknoe bezeichnet wird, während sonst meist nähere Angaben über Stand, Herkunft etc. gemacht werden, deutet übrigens darauf hin, daß ihn die Jesuiten nicht näher kannten und er daher wohl kaum ihrem Orden irgendwie angehört hatte. Die Jesuiten hielten ihn auch jedenfalls für keinen Geistlichen, da, wie bereits bemerkt wurde, die Bezeichnung "*priest*" hinter seinem Namen fehlt, die sonst gewissenhaft registriert wird. Nach diesen Eintragungen speiste Flecknoe am 29. Dezember 1645 zum ersten Male im englischen Kolleg.

Man begreift, daß Flecknoe die ewige Stadt, in der er so wenige Gönner fand, unter diesen Umständen nicht gefiel. In einem Schreiben an einen anonymen Freund schildert er seine Eindrücke in seiner drolligen Art folgendermaßen: "*Good meat is there, delicious wine, and excellent fruit: but that is the climats vertue, and none of theirs. Give me good Company, good Natures, and good Mirth, and the Devill of any such thing they have here all being for their Interest, and conserving their Individuums, I never hearing a hearty laughter since I came, nor seeing a smile but from one end of the mouth to th' other. In a word, when you have seen their Ruins, you have seen all here; for all their antient Structures are faln to ruin: and for Generositie*

and Magnificence, it seems to have dyed with the last Pope, for now there's none left alive."

Die Sorge um seinen Unterhalt scheint nun Flecknoe aufs politische Gebiet geführt zu haben. Ein aus dem Jahre 1646 datierter Brief an den spanischen Grafen Salazar, den er in Gent als Stadtkommandanten kennen gelernt hatte, zeigt, daß Flecknoe im spanischen Interesse in Italien zu wirken suchte. Nachdem er dem Grafen zuvor zu einer ihm vom König von Spanien verliehenen Auszeichnung gratuliert hat, teilt er ihm mit, daß er eine Anekdote verfaßt und veröffentlicht habe, deren Nutzanwendung für die Italiener darin bestehe, daß sie sich zu den Spaniern und nicht zu den Franzosen halten sollten. Auch aus einem späteren Briefe an den Grafen Salazar erhellt, daß Flecknoe fortgesetzt für die spanischen Interessen in Italien tätig war.

Von den Schreiben aus Rom ist noch ein Brief an die Prinzessin von Hohenzollern aus dem Jahre 1646 zu erwähnen, in dem Flecknoe sich in Klagen über sein langweiliges Leben in Rom ergeht. Er unterhalte sich mehr mit den Toten, den alten Statuen und Gemälden Roms, als mit dessen Lebenden, und finde, daß die ersteren bei weitem die bessere Gesellschaft seien.

Am 21. Juli 1646 speiste Flecknoe zum letzten Male im englischen Kolleg. Wahrscheinlich hat er bald darauf die ewige Stadt für immer verlassen. 1647 schreibt er dann aus Marseille an Lord Thomas Somerset einen Brief, worin er behauptet, er hätte Italien längst verlassen und unterdessen, gleich dem vielgewanderten Odysseus, weite Reisen im Oriente gemacht. Trotzdem wisse er darüber nichts anderes zu berichten, als was man schon tausendmal gehört habe. Er sei im Archipelagus, den Dardanellen, dem Pontus Euxinus und Hellespont gewesen. Wie es da aussehe, könne der edle Lord in anderen Reiseberichten nachlesen. Er sage nur soviel: Konstantinopel sei eine der schönsten Städte, die er je gesehen. Die bunten Kleider, schwellenden Turbane und fliegenden Gewänder der Leute nähmen sich dort sehr hübsch aus, so daß die Straßen wie Tulpenbeete aussähen. Wegen der Kriege mit den Venetianern habe er dann leider umkehren

müssen und sei auf einem französischen Schiffe nach Marseille zurückgekehrt. Die ganze Schilderung dieser angeblichen Orientreise macht aber durchaus den Eindruck, als ob der gute Flecknoe nichts oder nicht viel vom Orient gesehen habe und dem Lord nur blauen Dunst vormachen wolle.

Der folgende Brief ist bereits aus Lissabon an Lord Charles Dudley gerichtet und trägt das Datum 1648. Flecknoe bedankt sich darin beim Adressaten für das Reisegeld, das ihm dieser gegeben, und erzählt, daß er sich in Toulon nach Spanien eingeschifft habe, wobei er mit naiver Eitelkeit bemerkt, daß er bei einem Geistlichen übernachtete, der in Marseille schon von seinem Dichterruhme gehört habe. Weiterhin erfahren wir aus dem Briefe, daß Flecknoe infolge verschiedener Zwischenfälle gegen seine Absicht in Spanien nicht landen konnte und auf einem holländischen Kriegsschiffe nach Portugal kam. Dort hielt man ihn für einen Spion, nahm ihn fest und führte ihn vor König Johann IV. Der erkannte aber gar bald Flecknoe's Harmlosigkeit, und als dieser erst seine Laute vor dem Hofe erklingen ließ, da würdigte ihn der König sogar seiner Freundschaft und gestattete ihm jederzeit freien Zutritt. Bei einem Landsmann, Mr. John Muley, erhielt er sodann auch eine freie Wohnung angewiesen.

Von hier aus richtete er Briefe an die Gräfin von Berlamont, worin er in drolliger Weise das Leben am portugiesischen Hofe schildert, und an Mlle de Beauvais, der er seine Absicht, nach Brasilien zu reisen, mitteilt. Der König habe ihm bereits ein Viatikum von 200 Kronen dazu gegeben. Er sei auf diesen Reiseplan verfallen, weil er etwas von einem "*Philosopher and Astrologer*" in sich spüre, der die Sterne des anderen Poles und die Natur der anderen Hemisphäre kennen lernen wolle; "*and lastly*", fährt er in seiner grotesken Eitelkeit fort, "*my desire of seeing all the world is so insatiable as just like another Alexander (!), not thinking one world sufficient. I am seeking another forth.*"

Einige Monate später schildert er dann von Brasilien aus in einem Briefe an Mlle de Beauvais seine Erlebnisse auf der Überfahrt und seine Ankunft in Rio de Janeiro. Er fand im dortigen Jesuitenkloster freundliche Aufnahme und erhielt

sogar zwei Mulatten zu seiner ständigen Bedienung. Flecknoe gibt hierauf in einem Schreiben, das bei weitem das umfangreichste der ganzen Sammlung ist, eine eingehende Beschreibung von Land und Leuten. Über die Geographie, die Flora und Fauna des Landes verbreitet er sich in eigenen Kapiteln. Schließlich kommt er auch in längeren Ausführungen auf die Eingeborenen zu sprechen. Er beschreibt sie als dumm, phlegmatisch und "*in servitudinem nati*". Sie gehen fast immer völlig nackt, konstatiert er weiter, und fügt in seiner naiven Weise hinzu: "*with only some rag to hide their privy parts, which you would never desire to see, you are so disgusted with the rest.*"

Er erzählt dann, wie er auf einer "*Hamatta*", einer Art Sänfte, die von vier Eingeborenen getragen wurde, Reisen im Lande machte. Dabei findet er auch Gelegenheit, sich über die Ein- und Ausfuhrartikel Brasiliens, die portugiesische Kolonialpolitik und andere interessante Dinge auszulassen.

Aus dem Jahre 1649 besitzen wir keinen Brief. Flecknoe wird sich während dieses Jahres wohl noch in Amerika aufgehalten haben. 1650 dagegen finden wir ein Schreiben Flecknoe's an den Jesuiten J. Pereiro in Brasilien, worin er den Jesuiten nochmals für ihr Entgegenkommen dankt und ihnen die Abschrift eines Briefes übersendet, den er in wohlgesetztem Latein an den Kardinal Barba in Rom geschrieben hatte, und der voll des Lobes über die Tätigkeit der Jesuiten in Brasilien ist.

1650 muß Flecknoe dann auch wieder nach Belgien zurückgekehrt sein, denn ein Brief an die Herzogin von Lothringen aus diesem Jahre enthält den Bericht der Bestattungsfeierlichkeiten bei der Beisetzung der Gräfin Berlamont, wobei, wie es scheint, der geschäftige Flecknoe eine Hauptrolle gespielt hatte. Weitere Briefe an die Herzogin folgen noch im gleichen Jahre. Die Herzogin hatte sich seiner wieder angenommen, was Flecknoe nun mit ausgesuchter Galanterie im Stile der Zeit quittiert. So hatte z. B. die jugendliche Tochter der Herzogin entzündete Augen bekommen. Flecknoe erklärt nun sofort: "*The rednesse of her Eyes is nothing else but as the blushing of the Morn is to the day; and*

no wonder that Aurora should precede the fair Sunshine her Eyes promise: next 'tis but justice, that those Eyes which are to inflame so many, should first experience what 'tis to be inflamed themselves, that she may say with Dido, she has learnt to pity others by her own harmes."

In einem Brief an den Herzog von Buckingham schildert uns Flecknoe die Stellung näher, die er in der Familie der Herzogin von Lothringen einnahm. Er hat die Hoheiten durch Späße in guter Laune zu erhalten, muß auf der Laute vorspielen, vorlesen usw.; kurz, er ist förmlich ein *maître de plaisir*. Dabei befindet er sich augenscheinlich sehr wohl, denn er prahlt damit anderen gegenüber. So erzählt er in einem "*To Monsieur Laurins, Lieutenant Civil at Gant, Anno 50*" überschriebenen Briefe zuerst von seinen Reisen in „*Asien(!), Affrika(!) und Amerika*", und bedauert, der Einladung des Grafen d'Averos, Vize-Königs von Ostindien, nicht gefolgt zu sein und auch Indien besucht zu haben. Er schließt dann: "*You should see if you were at Brussels I am admitted to such a familiarity with those Grandees, as some Admire, some Envy, and all Emulate.*"

Die Herzogin zog sich aber bald aufs Land zurück, wohin ihr Flecknoe folgte. Mlle de Beauvais, die ohne ihn in Brüssel zurückbleiben mußte, suchte er damit zu trösten, daß er ihr versprach, allwöchentlich für sie ein gewünschtes Thema brieflich zu behandeln. Wirklich schreibt er auch eine Reihe solcher Lehrbriefe, die er alle seiner Sammlung einverleibt hat. Einige davon sind in mehrfacher Hinsicht interessant, so gleich der erste, der "*Of Language*" betitelt ist. Flecknoe beginnt damit, daß er sagt, ein Reisender müsse sich ebensowohl mit Sprachkenntnissen wie mit Geld versehen. Dann beschreibt er die lokale Umgrenzung der einzelnen europäischen Sprachen, worauf er sogar sprachgeschichtliche Untersuchungen anstellt. Dieses fast wissenschaftlich zu nennende Interesse an den Sprachen ist Flecknoe jedenfalls hoch anzurechnen. Auch ist seine Einsicht in das Verhältnis der verschiedenen europäischen Sprachen zueinander für seine Zeit immerhin respektabel. Er sagt nämlich: Alle Sprachen Europas gehen auf zwei Hauptquellen zurück, auf

das Deutsche (*"Almain"*) und das Lateinische. Das Italienische, Französische und Spanische stammt vom Lateinischen ab, das Niederdeutsche, Dänische und Holländische dagegen vom Deutschen. Am Schluß des Briefes bespricht er dann noch den Einfluß des Handels auf die Verbreitung einer Sprache und die Stellung der Dialekte zur Schriftsprache.

Im folgenden Lehrbrief behandelt er die Aussprache. Hier vertritt er allerdings noch einen recht elementaren Standpunkt. Er führt das Beispiel der Königin-Mutter von Frankreich, Marie von Medici, an, die es nie gern gesehen habe, wenn er die Fehler seiner französischen Aussprache habe verbessern wollen. Sie habe zu ihrer Umgebung immer gesagt: „Wenn ihr ihn gut sprechen lehrt, so beraubt ihr mich des Vergnügens ihn so schlecht parlieren zu hören.“ Die hohe Dame wollte sich eben ihren Spaß nicht verderben lassen. Flecknoe aber faßt das ernst auf und schließt daraus, daß es genüge, wenn man so gut sprechen könne, daß man sich zur Not zu verständigen vermöge.

Ein weiterer Brief handelt vom Ruhme und ist großenteils in Versen, und zwar in *heroics couplets* abgefaßt. Der Inhalt bewegt sich in Gemeinplätzen, die mit vielen conceits im Geschmacke der Zeit aufgeputzt sind.

Ein anderer Wochenbrief trägt den Titel: *"The Vices of evil Tongues Arraign'd"*. Der Inhalt ist ein sehr derber, nicht wiederzugebender Soldatenwitz.

Unter diesen Lehrbriefen findet sich auch ein an eine Mlle de Clerque in Gent gerichtetes Schreiben, in dem Flecknoe das Leben auf dem Landsitze der Herzogin von Lothringen schildert. Nach der Morgenandacht, ungefähr eine Stunde vor dem Diner, spielt er mit der Herzogin und ihrer Tochter abwechselnd Laute, Guitarre und Geige. Mlle de Beauvais kommt auch dann und wann von Brüssel herüber, und da musizieren oder singen sie dann alle zusammen. Nach dem Diner werden 1—2 Stunden angenehm verplaudert. Wenn der Tag schön ist, wird ausgefahren. Von diesem Ausflug, der nie ohne "Banquet or Collation" endet, kehrt die kleine Gesellschaft gegen Sonnenuntergang zurück, worauf 1—2 Stunden vor dem Souper getanzt wird. Damen sind hierzu meist genug

vorhanden, dagegen mangelt es an Herren, wenn gerade keine Edelleute von Brüssel herübergekommen sind. Nach dem Souper wird Karten gespielt, gelacht und gescherzt. Eine lebenslustige Gesellschaft!

Mit den zwei folgenden Briefen treten wir ins Jahr 1651 ein. Es sind wieder Lehrbriefe, von denen der erste "*Of secrets*" betitelt und recht banal ist. Der zweite behandelt das Thema: "*How we are to contemn the Calumnies of the World*", und erzählt die bekannte Fabel von dem Bauern, der mit seinem Sohne und seinem Esel zur Stadt geht und es jedem, der ihm begegnet, recht machen will.

Ein weiteres Schreiben an Mlle de Beauvais. das von großer Intimität zeugt und im Faschingsstil gehalten ist, betitelt sich: "*To Mlle de Beauvais, in Raillerie, on his being King on Twelfth-night*", worauf sie ebenso lustig "*A sa Majesté Flecknotique*" repliziert.

Dann kommt plötzlich der Bruch. Man scheint Flecknoe's überdrüssig geworden zu sein und es ihn auch haben fühlen lassen. Beleidigt verläßt er die Familie und bemerkt in seinem Abschiedsbrief an Mlle de Beauvais: "*It being not my manner, who love not to be treated with Indifference, much less with Neglect, to importune any with my company, longer then they may take delight in it.*"

Das geht noch im Jahre 1651 vor. Wir hören dann drei Jahre lang von keinem Briefe mehr. Ob sich Flecknoe während dieser Zeit mehr auf dem Kontinent oder in England aufhielt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Jedenfalls hat er noch 1651 oder im Laufe von 1652 London und England einen Besuch abgestattet, wie aus seinem 1653 erschienenen Werke "*Miscellania*" ohne Zweifel hervorgeht. Andererseits erhellt aus demselben Werke, daß er sich mit der Familie der Herzogin von Lothringen wieder vollkommen ausgesöhnt haben muß, denn das Buch ist nicht nur "*A la plus Excellente de son Sexe*", die, wie deutlich ersichtlich, keine andere als Mlle de Beauvais ist, gewidmet, sondern auch der Inhalt der Schrift bietet eine große Anzahl von Huldigungen und Schmeicheleien, die sich auf die Herzogin und ihre Schwester beziehen. Flecknoe wird also wohl wieder ihre Gunst oder

Unterstützung genossen haben; vielleicht hatte er auch seine bisherige Stellung als Gesellschafter nach kurzer Unterbrechung wieder aufgenommen.

Erschienen sind die "*Miscellania*" [1]) erst 1653 in London. Das Buch ist eine Sammlung von kürzeren und längeren Gedichten, sowie einzelnen Briefen und kurzen Aufsätzen, die Flecknoe hier gesammelt hat, weil, wie er in seiner drolligen Art bemerkt, "*being the loosest of my Papers, they were most subject to scattering, and it will grieve me lesse to have them lost altogether then by parcels as they were before.*"

Dieses Sammelwerk ist auch die erste eigentliche poetische Veröffentlichung Flecknoe's, da seine früheren literarischen Arbeiten religiöse Zwecke verfolgen.

Der poetische Wert der Gedichte in den "*Miscellania*" ist recht gering. Es sind schlechte Verse im Stile Waller's, aber ohne seine Formvollendung, ohne Tiefe, ohne den Ausdruck echten Gefühls, und außerordentlich pretiös und geschraubt. Neben Waller, den Flecknoe gelegentlich einmal "*the best of Poets*" nennt, ist sichtlich auch der Kreis der Herzogin von Lothringen in Brüssel von großem Einfluß auf unseren Autor gewesen. Dieser Kreis verehrte und bewunderte aber besonders die damals hochberühmten Romane der Mlle de Scudéry, die ihren bekannten Roman «*Artamène ou le grand Cyrus*» sogar eigens mit einer sehr pretiösen und schmeichelhaften Widmung in Gedichtform, die unser Flecknoe ins Englische umdichtete, der Herzogin von Lothringen überreichen ließ.

Das Buch beginnt mit dem von Southey [2]) wie von der "Retrospective Review" [3]) so bewunderten Gedichte "*Invocation of Silence*", das in Flecknoe's Gedichtsammlungen noch öfters wiederkehrt und ein integrierender Bestandteil seines Stückes "*Love's Dominion*" ist, dessen Manuskript damals schon vorgelegen haben muß, da noch drei weitere Proben dem-

---

[1]) *Miscellania: or, Poems of all sorts, with divers other Pieces, Written by Richard Fleckno. London. Printed by T. R. for the Author.* MDCLIII. 8⁰. 146 S.

[2]) Southey, *Omniana.* I, 105—110.

[3]) Baldwyn, *Retrospective Review.* 1822. V, 266—275.

selben entnommen und hier wiedergegeben sind. Sodann folgt in der Sammlung ein längeres, ungefähr 400 Verse zählendes Gedicht in *heroic couplets* mit dem Titel: "*The Metamorphosed Lovers*". Es ist pretiös bis zur Albernheit. Der Inhalt ist folgender: Zwei Jünglinge, Asteron und Philocell, sind schon von Kindesbeinen an die besten Freunde. Bei einem Feste der Liebesgöttin Aphrodite sehen nun die Unzertrennlichen die holde Amouret, und werden gleichzeitig von heftigster Liebe zu ihr ergriffen. Denn obwohl die Schöne dicht von ihrem Schleier bedeckt ist, strahlt sie doch hell wie die Sonne und stellt sogar die Göttin in den Schatten. Unwiderstehlich angezogen, können die beiden kein Auge mehr von ihr wenden und folgen ihr überallhin. Sie sehen, wie die Holde durch den Glanz ihrer Augen die Vögel in der Luft betäubt, daß sie nur so in die feinen Netze Amouret's herabtaumeln; wie die Fische im Wasser, von dem Glanze geblendet, der von ihr ausgeht, auf ihre Lockspeise zustürzen und sich ihr gefangen geben. Aber nun ereilt auch die Spröde ihr Schicksal. Sie ist in den Wald gegangen, wohin ihr Asteron und Philocell, von den Blumen geleitet, die unter ihren Tritten aufsproßten, schmachtend folgen. Da springen plötzlich zwei grimme Bären auf die Holde los und drohen sie zu zerreißen; die beiden Jünglinge aber eilen ihr schleunigst zu Hilfe und erlegen die Untiere, wobei leider Asteron am rechten und Philocell am linken Arme verwundet werden. Amouret aber zerreißt bei diesem Anblick ihren Schleier und verbindet „mit zarter Hand und zarterem Herzen“ die Wunden; und das Mitleid, das sie mit den beiden hat, wird zur Liebe. Asteron und Philocell sind darüber anfänglich sehr entzückt, werden aber gar bald eifersüchtig aufeinander. Ja, die Heimtücke Amors, „der zwei mit einem Pfeile und eine mit zwei Pfeilen durchbohrt hatte“, bringt sie sogar der Verzweiflung nahe. Asteron will zuerst sich, dann seinen Nebenbuhler töten; schließlich tut er keines von beiden. Denn brächte er sich selber um, so zerstörte er ja seine Liebe zu Amouret; tötete er aber Philocell, so vernichtete er dessen Liebe zu Amouret und verscherzte vielleicht gar die Gunst der Geliebten.

Amouret, die beide Jünglinge in gleichem Maße liebt, beklagt ihr Los ebenfalls aufs bitterste. Beständig ringt sie qualvoll die Hände. Tränenströme entstürzen ihren Augen und unaufhörlich begehrt sie zu sterben.

Doch kein Hoffnungsstern will den dreien aufgehen. So begeben sie sich denn zuguterletzt gemeinsam in ein Tal, um da zu sterben. Alle drei sind vom Weinen, Wehklagen und Seufzen so eingefallen und entstellt, daß sie einander lange nicht erkennen können. Unter Stöhnen und Ächzen hauchen sie dann ihren Geist aus, worauf sie zum Lohne für ihre treue Freundschaft und Liebe als Dreigestirn ans Firmament versetzt werden. Damit ist die rührselige Seufzergeschichte, die wohl zweifellos durch Ovid's Metamorphosen angeregt wurde, zu Ende. Die anderen Gedichte, von denen eine große Zahl in den späteren Sammlungen Flecknoe's wiederkehrt, zeigen im allgemeinen den gleichen pretiösen, geschraubten Typus; namentlich leistet Flecknoe, dem Zuge seiner Zeit und der Rücksicht auf seine abhängige Existenz folgend, in der Verhimmelung seiner Gönner und Gönnerinnen Großes. Als Beispiel dafür diene ein kurzes Gedicht, das Flecknoe zuerst französisch verfaßte und dann folgendermaßen ins Englische übersetzte:

"*Just as Flora is o' th' Spring*
And o' th' Summer & Autumn were
Ceres, and Pomona Queene,
So are you of all the year.

They do wrong then, who compare
You to one o' th' Goddesses alone,
Who amongst all so excellent are,
As you surpasse them every one."

Von anderen an hohe Persönlichkeiten gerichteten Gedichten seien erwähnt: "*In execration of the Small Poxe, on the occasion of the Princess of Zollern's sicknesse*", "*On the late Duke of Buckingham. To my Lord Duke, his Sone*"; "*To the Lord N. Requesting some of his Verses to shew to the Queen of Bohemia*" (er ist nicht wenig stolz darauf!); "*In memory of that ever memorable Lady Ann Packinton, Lady Audley*" usw.

Eigentliche lyrische Motive behandelt Flecknoe nicht, wie man sieht. Was er bietet, das sind fast ausnahmslos Gelegenheitsgedichte. Das dichterisch beste Gedicht neben den paar Proben aus "*Love's Dominion*" ist wohl das folgende:

The Liberty, Song.

Free as I was born I'll live,
So shud every wiseman do;
Onely Fools they are who give
Their freedoms to I know not who.

If my weakness cannot save it,
But 't must go, whatere it cost;
Some more strong than I shall have it,
Who can keep what I have lost?

Still some excellency shud be,
More i'th' Mr. than the Slave,
Which in others till I see,
None my liberty shall have.

Nor is't excellency enough,
Time or chance can mar or make;
But 't shall be more lasting stuff
Shall from me my freedom take.

Wherefore Riches never shall
Captivate my liberty;
Its gold chaines are too slight and small,
To bind a heart that wo'd be free.

And greatnesse though I reverence
In those, yet it were want of wit,
Shud take argument from thence.
I therefore wo'd be slave to it.

Beauty too I can admire,
And submit unto 't in part,
But Dominion intire,
'T shall nere have o'r my freeborne heart.

Yet for a freind, I'd do so much,
My liberty away to give,

If i'th' world were any such,
Which till I can see, I'le scarce beleeve.

Then for all the world can give
I'le ne're be brought to servitude,
But free as I was born I'le live,
Or rather dye: and to conclude.

Those to whom I'le give away
That which none too dear can buy,
Shall be made of better clay,
And have better soules than I.

Auch hier stören schlechte und unkorrekte Verse, übelklingende Kontraktionen und schwerfälliges, unklares Satzgefüge an zahlreichen Stellen die poetische Wirkung des Ganzen. Die in diesem Gedichte ausgesprochene Freiheitsgesinnung ist übrigens um so bemerkenswerter, als sie sonst von Flecknoe nicht betont wird. Dem Autor scheint das Lied auch besser als andere seiner lyrischen Produktionen gefallen zu haben, denn er verleibte es später sowohl seinen "*Characters*" wie seinen "*Epigrams*" von 1671 ein, jedesmal wieder etwas abgeändert und teilweise gekürzt.

Auf Seite 74 der "*Miscellania*" beginnt dann eine längere Abhandlung, betitelt: "*A Discourse of Languages, and particularly of the English Tongue*", die eigentlich nur die etwas erweiterte Bearbeitung des an Mlle de Beauvais gerichteten Lehrbriefes "*Of Language*" ist.

Auch hier zeigt sich wieder, daß Flecknoe für seine Zeit bemerkenswerte sprachhistorische Kenntnisse besitzt und selber über sprachliche Dinge nachgedacht haben muß. Nachdem er sich, wie früher, über die Abstammung der europäischen Sprachen verbreitet hat, kommt er besonders auf das Englische zu sprechen. Er bezeichnet es als ein auf das Deutsche ("*Dutch*") gepfropftes Französisch, das mit einigen Zutaten aus anderen Sprachen aufgeputzt sei. So seien die Ausdrücke für die Künste und Wissenschaften meist dem Lateinischen oder dem Griechischen entnommen. Das Entstehen der englischen Sprache schildert er folgendermaßen: Das Deutsche oder

Sächsische verdrängte zuerst das Britische und beschränkte es auf die Berge von Wales; dann taten die französisch redenden Normannen das gleiche mit dem Sächsischen: sie vermengten es so mit ihrer Sprache, daß es im Laufe der Zeit weder sächsisch noch französisch war, sondern zu einer Mischsprache wurde.

Für die damalige Zeit ist diese Auffassung jedenfalls nicht so übel. Aber nicht nur über die Geschichte der englischen Sprache, sondern auch über die Entwicklung ihres "*style of language*" will uns Flecknoe Aufschluß geben. Die alten Engländer (er denkt wohl an Chaucer, den er kennt; weiter zurück datiert Flecknoe's Kenntnis nicht, soweit sich aus seinen Werken erkennen läßt) drückten sich schlicht und einfach aus, sagt er; zur Zeit der Königin Elisabeth liebte man dann einen prunkhaften und geschwollenen Stil; unter Jakob I. bevorzugte man das Lehrhafte und gelehrte Bildung Verratende; unter König Karl kam die Vorliebe für den französischen Stil bei den Vornehmen in Mode, und in allerletzter Zeit brachte das puritanische Régime den Bibelstil in Schwung, und die Leute "*like Gypsies cant it now in the Hebrew phrase*".

Flecknoe teilt den Stil in zwei Arten ein, 1) in den gewöhnlichen oder Zeitstil, und 2) in den gelehrten Stil. Den letzteren, meint er, solle man anwenden, wenn man für den Ruhm und die Ewigkeit schreibe. Er lasse sich am leichtesten übersetzen und sei überhaupt an bestimmte Formen gebunden, die sich nicht so bald änderten; der Zeit- oder Modestil wirke indessen lächerlich, wenn die Mode eine andere geworden sei.

Als Stilfehler bezeichnet es Flecknoe, wenn man sich unverständlich oder geschraubt ausdrückt; man darf aber auch nicht zu schlicht und einfach schreiben. Es ist weder schön, auf Stelzen daherzuschreiten, noch als Reptil am Boden zu kriechen. Es ist gleich verwerflich, nur auf den Inhalt oder nur auf die Form zu achten. Beide müssen in gleicher Weise berücksichtigt werden.

Dann kommt Flecknoe wieder auf das Sprachproblem zurück. Er unterscheidet dreierlei Sprachen: erstens Sprachen,

die infolge eines reichen literarischen Erbes noch fortleben, wie das Griechische, Lateinische und Hebräische: zweitens Sprachen, die sich lebendig in der Gegenwart fortentwickeln; das sind die Sprachen gesunder und blühender Völker, wie das Spanische, Französische, Italienische und Englische; drittens verfallende Sprachen, die Sprachen verachteter oder geknechteter Völker, die keine rechte Literatur haben. Dazu rechnet Flecknoe das Irische.

Die Vorzüge einer Sprache findet Flecknoe nicht so sehr in ihrem Wortreichtum, wie in ihrer Qualität. Nicht im Reichtum an Vokabeln, sondern im Wohlklange einer Sprache liege ihre Schönheit. In dieser Hinsicht, meint er, stände das Englische wohl anderen Sprachen nach; sonst aber nehme es in jeder Beziehung den Vergleich mit allen anderen Sprachen, toten wie lebenden, auf. Er findet, daß das Englische die an conceits reichste Sprache der Welt ist. Das sei auch gar nicht weiter verwunderlich, da die Engländer das witzigste, froheste und umgangsfreudigste Volk seien, das es gäbe! (Das kann man heute kaum mehr behaupten.) Das Englische eigne sich ferner vorzüglich zur Rhetorik und zum getragenen Stil; auch sei keine andere Sprache an Figuren und Metaphern reicher.

Zu diesen Vorzügen sei das Englische durch lebhafte Berührung mit anderen Sprachen, da die Engländer ja ein Handelsvolk seien, und durch Übersetzungen gekommen. Die Bühne habe gleichfalls sehr viel zur Bereicherung der Sprache beigetragen und ihre Entwicklung bedeutend gefördert. Die Bühne, sagt unser Autor weiter, ist die Münze, in der täglich neue Worte geprägt und in Umlauf gesetzt werden. Bücher haben lange nicht denselben Wert und Einfluß, wie das von der Bühne herab gesprochene Wort. Ich fürchte daher, fährt er fort, von der jetzigen Unterdrückung des Theaters eine Verwilderung der Sprache. Man wende nicht ein, daß auf dem Theater viel Unsittliches und Zotenhaftes zur Darstellung komme; das ist anderswo auch nicht besser. Wenn Mißbräuche sich eingeschlichen haben, so soll man sie eben abstellen, aber nicht mit der Unterdrückung des Theaters auch seinen Nutzen hintanhalten.

Schließlich kommt Flecknoe noch darauf zu sprechen, warum denn das Englische trotz all seiner Vorzüge im Auslande so wenig Achtung und Ansehen genieße.

Er meint, daran sei hauptsächlich die insulare Lage Englands schuld, die es Fremden weniger nahe lege, auch englisch zu lernen. Hätte England z. B. die Lage Frankreichs inmitten des kontinentalen Verkehrs, so würden die Engländer seiner Überzeugung nach bald nicht mehr die einzigen Bewunderer ihrer Sprache sein. Als weiteren Grund führt er an, daß das Englische lauter einsilbige Worte habe, was für fremde Ohren rauh und abgehackt klinge. Von großer Bedeutung hält Flecknoe noch einen dritten Grund, der zeigt, daß er auch phonetische Beobachtungen zu machen weiß. Er sagt, die Engländer sprächen keinen einzigen Vokal wie die anderen Völker aus, ein Umstand, der sie in hohem Grade unfähig mache, fremde Sprachen richtig zu erlernen. In ihrem Munde seien fremde Laute kaum mehr kenntlich, weil sie den Mund nicht öffneten und die Worte aus Atemmangel ersticken ließen, ein Nachteil, der nicht nur die Rede, sondern auch den Gesang beeinflusse. Und wenn beide nicht gebessert werden, müssen sie unangenehm für fremde Ohren klingen, schließt Flecknoe seinen Aufsatz.

Im Anschlusse daran behandelt er in einem weiteren Essay ein ähnliches Thema. Er spricht nämlich: "*Of translation of Authors.*" [1]

Nachdem er in der Einleitung das Übersetzen als geistigen Güteraustausch zwischen den einzelnen Völkern charakterisiert hat, gibt er einen historischen Überblick über die Geschichte des Übersetzens. Er beginnt mit dem Turmbau von Babel, und entwickelt dann die eines Körnchens Wahrheit nicht entbehrende Theorie, daß alle Wissenschaft auf Übersetzung beruhe und ständig von Osten nach Westen weiterwandere. Die Brahmanen Indiens hätten zuerst die Wissenschaft besessen; von ihnen hätten sie die Perser und Chaldäer überliefert

[1] Flecknoe's Aufsatz hat mit dem 1684 in heroic couplets gedichteten und damals berühmten "*Essay on Translated Verse*" des Earl of Roscommon gar nichts gemein. Roscommon lehnt sich teilweise an Boileau an.

erhalten. Dann sei sie stets auf dem Wege der Übersetzung nach Ägypten, Griechenland und Rom weitergewandert. Von den Römern hätten sie die Völker West- und Mitteleuropas erhalten, von wo sie im Laufe der Zeit nach Amerika weiterrücken werde.

Nach diesen Auslassungen kommt Flecknoe auf das eigentliche Thema zu sprechen und spottet über Übersetzer, die an griechische oder lateinische Worte nur eine englische Endung anfügen. Das sei dasselbe, wie wenn man *bread* und *beer* als *breado* und *beero* ins Spanische übersetze.

Weiterhin bemerkt Flecknoe, daß jede Nation bestimmte Charakteristika besitze, die in ihrer Sprache zum Ausdrucke kämen, z. B. die Italiener eine "*insinuating sweetnesse*", die Spanier eine "*lourd haughtinesse*", die Franzosen eine "*effeminate nicety*" usw. Das Schwierige für den Übersetzer liege nun darin, daß er nicht nur den Sinn der Worte, sondern auch ihren eigentümlichen Charakter und Ton wiedergebe.

Dann wirft Flecknoe die Frage nach dem ersten Übersetzer auf, den er bewundernd apostrophiert:

> "*I wonder who it was, who durst*
> *Adventure on that bold work first:*
> *To re-make what the Gods un-made,*
> *To joyne what they dissever'd had:*
> *And to consolidate agen*
> *The broken Intelligence of men.*
> *Whe'er it the God of Learning were*
> *Phebus, or one of higher spheer.*
> *Or else, by guesse to come more nigh,*
> *The God of Language, Mercury:*
> *For sure some God't was, &'t wer' known,*
> *Or men at least had made him one.*"

Als erstes Erfordernis für einen guten Übersetzer bezeichnet Flecknoe ein gesundes Urteil. Denn man solle nur Werke übersetzen, die es auch wirklich verdienen, und keine oberflächliche Schundware reproduzieren. Weiterhin muß der Übersetzer ein guter Stilist sein: wer seine eigene Muttersprache nicht tüchtig beherrscht, wird auch kein guter Übersetzer sein.

Ferner muß der Übersetzer in hohem Maße die Sprache beherrschen, aus der er übersetzt; noch mehr aber muß er mit der Materie des zu übersetzenden Werkes vertraut sein. Flecknoe ist überzeugt, daß einer, der den behandelten Gegenstand kennt, in der Fremdsprache selber aber nur mäßig versiert ist, besser übersetzt als ein anderer, der zwar die fremde Sprache vollkommen beherrscht, dem aber der behandelte Stoff fremd ist.

Die Hauptsache aber bleibe: *Induere personam autoris!* Der Übersetzer müsse sich ganz in die Gedankenwelt seines Autors hineinleben, und mehr nachschaffen als mechanisch übersetzen. Er solle sich stets fragen: Wie würde sich der Autor in der Sprache, in die ich übersetze, ausgedrückt haben?

Diese Vorschriften und Ratschläge, die Flecknoe dem Übersetzer gibt, berühren ganz modern, wie man sieht, zeugen von gesundem Urteil und sind fast durchaus treffend.

Zum Schlusse seiner Ausführungen macht Flecknoe eine Bemerkung, die zwar für seine Zeit besonders angebracht war, bei den damaligen Herren Autoren aber wohl verschnupfen konnte. Er sagt nämlich, die Übersetzer seien auf jeden Fall ehrliche Leute, die ihr Handwerk offen betrieben, was man auch sonst gegen sie einwenden möge; andere Leute aber ließen sich Schriftsteller heißen und gälten auch dafür, während sie doch bei näherem Zusehen nur viele Bücher übersetzt hätten, um eines zu schreiben.

Auf diesen Essay folgt ein Brief, den Flecknoe von Rom aus während seines dortigen Aufenthaltes an einen Freund geschrieben hatte. Der Brief, der in wenig veränderter Form auch in Flecknoe's Reisebriefsammlung aufgenommen und oben, (S. 18), schon Erwähnung fand, klagt besonders über das Verhalten der dortigen englischen Kolonie, mit der Flecknoe nichts zu tun haben will. Das Gedicht, das sich nur hier am Schlusse des Briefes findet und das die Freundschaft besingt, ist eines der besten, die Flecknoe gedichtet hat, obwohl auch bei ihm die Fehler des Autors stark ins Auge fallen. Es lautet:

"Freindship companion of each gentle brest,
Without whose company who ere can be,

Must either be a God or else a best;
Above or else below humanity.

Freindship, that marriage by whose rites we see
How not two bodyes but two Soules conjoyn:
Even making mortall the Divinity;
Whilst of all mortal thing thou art most divine.

Thou art the port, saves us from being lost,
The Haven where we certaine Refuge find:
When on the worlds tempestious waves w'are
And made the tennis Balls of Seas and Wind.

Thou in this vale of Tears and miserye,
Dost with thy comfort make them seem so light,
As midst a world of incommodityes,
We scarcely seem incommodated by't.

Oh may we make a Temple of our Hearts,
Which dedicate, and consecrate to thee:
Who from Religion of it nere departs,
May in this mortal life still happy be.

And lastly be so happy when he dyes,
(As every one at last must passe by Death)
To have his Freind stand by to close his Eyes,
And gently to receive his dying breath."

Das letzte Stück des Buches ist betitelt: "*A whimzey written from beyond Seas, about the end of the year 52 to a Friend lately returned into England.*" Es sind Knittelverse, mit Prosa untermischt, in denen Flecknoe in humoristischer Weise schildert, wie er nach jahrelanger Abwesenheit im Auslande wieder die Straßen Londons durchwandert und mit gemischten Gefühlen all die Veränderungen wahrnimmt, die das Commonwealth mit sich gebracht hat. Die Sprache ist zwar manchmal recht derb, aber wirklicher, gesunder Humor ist dem Ganzen nicht abzustreiten. In Smithfield beginnt Flecknoe seine Wanderung und ruft aus:

"O Smithfield, that in Times of yore,
With thy Ballets did make all England roar,

Whilst Goodwife Ursuly look'd so bigg
At roasting of a Bartholomew Pig:
And so many Enormities every where
Were observed by Justice Overdoe there;
Full little (I wuse) didst thou think then
Thy mirth should be spoyl'd by the Banbury man:
And then too, he as little did thinke,
How some in the world should make him stinke."

Von da begibt sich der Dichter nach der City, wo er ebenfalls alles verändert findet, und nicht zum Vorteile. Die St. Paulskirche ist in einem elenden Zustande, das Black-Friars-Theatre liegt gänzlich verödet; kein Theaterzettel am Eingang, keine Kutschen auf dem Vorplatze, kein Theaterdiener — nur Kirchhofsruhe allenthalben. Das entringt nun Flecknoe den Ausruf:

"*Poor House, that in dayes of our Grandsires*
Belongst unto the Mendiant Fryers:
And where so oft in our Fathers dayes
We have seen so many of Shakespears Playes,
So many of Johnsons, Beaumonts & Fletchers,
Until I know not what Puritan Teachers:
(Who for their Tone, their Language & Action,
Might 'gainst the Stage make Bedlam a faction)
Have made with their Raylings the Players as poore
As were the Fryers and Poets before:
Since th'ast the tricke on't all Beggars to make,
I wish for the Scotch-Presbyterian's sake
To comfort the Players and Fryers a little,
Thou mayst be turn'd to a Puritan spittle."

Hierauf wandert er an den Strand hinunter, wo er die Häuser des Adels alle leer stehen sieht. Er nimmt dann ein Boot und fährt auf der Themse nach Westminster hinauf, das er ebenso verwahrlost vorfindet wie St. Paul. Vor dem Parlamentsgebäude zieht er respektvoll den Hut und denkt sich, das sei immer noch besser, als wenn einem der Kopf abgenommen werde. Wie er jedoch an White-Hall vorüberkommt, schüttelt er nur traurig das Haupt. Schließlich kehrt

er dann in einer alten Taberne ein; aber auch da sieht's recht armselig aus, und der Wirt schneidet das reinste Leichenbittergesicht. Die herrschende "*Small-beer*"-Religion hat ihm seine Kunden entzogen, denn "*they can be intoxicated now with Preaching without drink, & that spoyls all our mirth.*" Und Flecknoe bestätigt: "*Good Drink and good Religion goes together, and 'twas never a good World, since Beer & Heresie came first into England.*" Mit einem Trinklied, das inhaltlich stark an ein unter Anakreon's Einfluß entstandenes Trinklied Abraham Cowley's erinnert, schließt das burleske Stück und damit auch das ganze Buch.

IV.

Erster dramatischer Versuch.

Im folgenden Jahre, 1654, weilte Flecknoe sicher ständig in England. Die mit diesem Jahre wieder fortgesetzten „Reisebriefe" sind alle in England geschrieben. Der royalistische Adel war teilweise wieder zurückgekehrt, nachdem unter Cromwell's straffem Regiment ruhigere Zeiten gekommen schienen. Flecknoe bekam daher wieder Gönner, bei denen er jetzt in England die Rolle weiter spielte, die er in Belgien uei der Herzogin von Lothringen innegehabt hatte. An Schmeicheleien ließ er es nicht fehlen. So schreibt er einer vornehmen Dame, die er Cloris nennt, einen Brief, der einer Mlle de Scudéry, was Pretiosität anlangt, Ehre gemacht hätte. Er sagt der Dame nämlich, daß sie sehr gut daran täte, im Sommer aufs Land zu übersiedeln, denn zwei Sonnen zu gleicher Zeit könne die Stadt unmöglich aushalten! Dabei erlaubten sich aber die angehimmelten Damen manchen Scherz mit unserm guten Flecknoe. So schreibt er selber zu gleicher Zeit an Lady Tenham von einer Damengesellschaft im "Mulbery-Garden" in London, bei der er als einziger Herr anwesend war. Als die Damen sahen, wie galant und dienstbeflissen der Gute jeden zu Boden gefallenen Gegenstand aufhob und der Eigentümerin graziös überreichte, ließen sie

absichtlich Fächer, Taschentücher und Handschuhe fallen, so daß der arme Flecknoe mit dem besten Willen nicht alles aufheben und wiederfinden konnte und endlich schweißgebadet und todmüde seine Bemühungen einstellen mußte.

In diesem Jahre trat Flecknoe auch zum ersten Male als dramatischer Dichter an die Öffentlichkeit, und zwar mit dem Stücke: "*Love's Dominion, A Dramatique Piece, full of Excellent Moralitie: Written as a Pattern for the Reformed Stage.*" [1]) Gewidmet ist es der Lady Elisabeth Claypole, von deren Vermittlung der Autor die Aufführung des Stückes erwartete, wie aus den Worten der Widmung hervorgeht.

In der Vorrede an die Leser setzt dann Flecknoe seine Absicht, durch vorliegendes Stück die Bühne zu reinigen und moralisch zu wirken, des näheren auseinander. Er sagt: "*I deny not but aspersions (these latter times) have been cast upon the stage by the Ink of some who have written obscenely and scourrilously, &c. but instead of wiping them off, to break the Glass, was too rigid and severe. For my part I have endeavoured here the clearing of it, and restoring it to its former splendor, and first institution; (of teaching Virtue, reproving Vice, and amendment of Manners) so as if the rest but imitate my example, those who shall be Enemies of it hereafter, must declare themselves Enemies of Virtue, as formerly they did of Vice: Whence we may justly hope to see it restored again, with the qualification of an humble coadjutor of the Pulpit, to teach Morality, in order to the others Divinity, and th' moulding and tempering mens minds for the better receiving the impressions of Godliness . . .*"

Zu der Wahl seines Stoffes bemerkt Flecknoe weiter: "*For the Design or choice of the subject, I thought it necessary there first to apply the Remedy, where the harm was most universal, Love being the general passion of every breast, and there to begin the Reformation of the Stage, where its abuse was most frequent, and most notorious, its greatest disreglement having been in point of Love, and therefore 'twas first to be rectified, and first to be reduced to its right Channel, where its overflow and debordment was the most dangerous. For the Plot, I have taken a middle way*

---

[1]) London. 1654. 79 S. 8°.

betwixt the French and English, the one making it too plain, and the other too confused and intrigued."

Dabei befolgt aber Flecknoe die für das französische Theater so typischen drei Einheiten genau: "*For the rest, I have observed all the Rules of Art in handling it, the Scene at Amathonte in Cypres, never going out of view, nor out of the Precincts of Love's Temple; continued to the End of the Act, to make an entire piece of every Act, and some distinction (by cleering of the Stage) betwixt the end of an Act, and the ending of a Scene: the Time only from Morning till Night."*

Das Verzeichnis der Personen des Stückes, bei deren Aufzählung Flecknoe stets auch die Kostüme als Bühnenweisung angibt, lautet:

The Persons Represented, and their Habits:

Philostrates, Love's Soveraign Pontif, and Governor of Cypres: in Pontifical Ornaments, a Tyara on his head, &c.

Euphanes, a Noble Cypriot loving Bellinda, and beloved by Philena: like your antient Heroes in Military array, a Javelin in his hand.

Philander, a Stranger, and Bellinda's betroth'd: habited at all parts like Euphanes, but girt with a Scimiter, &c.

Polydor, one of Love's Ministers, and Confident of Euphanes: in Roba longa of Taffata unto the knee, Buskins, crown'd with Mirtle, or Roses, &c.

Pamphilus, a Cockscomb, Stranger to the customs of Love's Dominions: in Ridiculous Fantastique Equipage. — Mysti and Chorus: like the antient Egyptian Priests, in long Robes, crown'd with Roses or Mirtles, Buskins, &c.

Philena, a Noble Nymph of Cypres, hospitably entertaining Bellinda, and loving Euphanes: in long Taffata robes to the midlegg, with a Tynsel mantle of different colour, fastned on the one shoulder, and hanging down under the other arm, silver'd Buskins with falls white Tynsel on either side: her hair curled, wreathed, or pleyted, with a Coronet of Roses or Mirtle, white gloves, a collar of Pearl about the neck, &c.

Bellinda, a Noble nymph, cast on shore in Cypres by

strange Accident: habited at all parts like Philena, their colours only different.

Flammette, a facetious Nymph of Cypres, and Confident of Philena: more simply and matronly habited than the rest.

Masquers.

Prologue.

Hope. In green Garments.

Joy. In white Garments.

Fear. In pale Ash-colour.

Fruition. In Sky-colour.

Lover, and his Mistresse, All properly habited for the Dance. Guards, Executioner, Grex of Youths and Virgins &c.

Das Stück beginnt dann mit einem Prolog der Mysti, die um Fernhaltung alles dem Reiche der Liebe Schädlichen flehen. Hierauf tritt Euphanes auf, der eben im Begriffe ist, sich aus Verzweiflung über seine unglückliche Liebe in seinen Speer zu stürzen. Polydor verhindert das noch glücklich, und tröstet den Unglücklichen mit Bellinda's Versprechen, daß nur er es sein solle, wenn sie je einen Inselbewohner liebe. Während Polydor wieder abgeht, ist Philena hinzugetreten und hat Euphanes freundschaftlich angesprochen. Dieser antwortet ihr aber recht unwirsch und bedeutet ihr, sie müsse Bellinda ihm geneigt machen, wenn sie sich ihm verpflichten wolle. In einem Monologe beschließt die von Liebe Gequälte, das grausame Verlangen zu erfüllen. Jetzt tritt auch Pamphilus, der Vertreter des derbkomischen Elementes, auf und gibt in zotigen Späßen seiner Hoffnung Ausdruck, hier seiner Leidenschaft frönen zu können. Die von ihm angeredete Flammette kann den Zudringlichen nur durch das Nahen des Pilostrates los werden. Dieser Liebespapst übergibt nun in der folgenden Szene dem Polydor eine Botschaft über die platonische Liebe an den Provinzstatthalter. Dann treten der Chor und die Mysti auf und erklären die zwei Arten von Liebe, von denen die eine "*a lustful brutish one*" sei und die andere "*Venus Urania's Son.*"

Der zweite Akt beginnt mit einem Monologe Bellinda's, worin sie dem stillen Haine anvertraut, daß sie verliebt und

sogar verlobt sei. Da sie aber über den Verbleib ihres Geliebten gar nichts weiß, so findet sie: "*Love's a solicitous thing and full of Fears*". Von Polydor eingeladen, zum Tempel zu kommen, wird sie dort von Philostrat in Schweigen gezaubert, und dann verschleiert, unter Gesang und Musik, in eine einsame Zelle geleitet. Flammette hat unterdessen scheinbar dem Drängen des Pamphilus nachgegeben und ihm versprochen, ihn zu einer Nymphe zu führen, die keinen seiner Wünsche verweigern würde. Voll sinnlicher Glut folgt er Flammette in den Wald, wo er wirklich eine herrliche Mädchengestalt am Boden liegen sieht. Aber statt der erhofften Nymphe hält er nur eine Puppe in seinen Armen, und wird von Flammette gehörig ausgelacht.

Der dritte Akt setzt mit Philander's Ankunft auf Cypern ein. Aus einem Monologe des Ankömmlings erfahren wir, daß ihn das delphische Orakel hierher gewiesen habe. Euphanes gesellt sich ihm auf dem Wege bei und erzählt ihm, daß vor genau sechs Monaten eine herrliche Nymphe an Cypern's Gestade verschlagen worden sei. Sie befinde sich aber in der heiligen Zelle und müsse heute noch den Eid ablegen, daß sie jemand auf der Insel liebe. Liebe sie jemand, so werde sie gleich mit ihm vereint werden; wenn nicht, so müsse sie sofort die Insel verlassen. Bellinda habe ihm zwar etwas Hoffnung gelassen, daß er der Glückliche sei, den sie liebe; aber bis sie den Eid abgelegt, schwebe er noch in schrecklichem Bangen. Philander, der gleich gemerkt hat, daß es sich um seine Verlobte handle, fühlt die Qual der Eifersucht in sich aufkeimen, wie sich die beiden dem Tempel der Liebe nähern, zu dem eben Bellinda aus ihrer Zelle zurückgeleitet wird. Da sie mit dem scharfen Auge der Liebe ihren Philander sofort unter der Menge erblickt, schwört sie vor allem Volk, daß sie einen auf der Insel liebe. Philostrat zaubert sie hierauf wieder in Schweigen und läßt sie in ihre Zelle zurückbringen, wo sie noch eine Stunde verweilen muß. Da alle der Ansicht sind, Bellinda habe mit ihrem Schwure Euphanes gemeint, fühlt sich Philander betrogen und verraten. Er zieht vom Leder und dringt auf Euphanes ein. Polydor schreitet polizeilich ein und verhaftet beide. Philander er-

klärt nun. Bellinda sei seine Verlobte, was ganz Hellas bezeugen könne.

Zu Beginn des vierten Aktes wird uns die traurige Kunde, daß Bellinda sterben müsse, weil sie falsch geschworen habe. Der Chor und die Mysti erscheinen wieder und berichten die traurige Mär, daß der Tod und die Liebe ihre Speere verwechselt hätten. Daher komme es, daß die Liebe jetzt töte, statt verwunde, und der Tod verwunde, statt töte. Euphanes und Philander aber erbieten sich um die Wette, für Bellinda sterben zu dürfen. Inzwischen haben sich alle für die bevorstehende Hinrichtung schwarz angekleidet. Nach Ablauf der festgesetzten Stunde erscheint dann Polydor mit der verschleierten Bellinda. Philostrates nimmt ihr den Schleier ab, worauf sie freudig auf Philander zueilt, welcher anfangs entrüstet zurückweicht. Bellinda klärt aber die Zuschauer rasch über den vermeintlichen falschen Schwur auf, worauf unter allgemeinem Jubel die Liebenden ihre glückliche Vereinigung feiern. Alle gratulieren dem seligen Paare; auch der Chor gibt seiner Freude in einem Liede Ausdruck. Nur der arme Euphanes macht in seiner Erbitterung Philena Vorwürfe, daß sie so schlecht bei Bellinda für ihn eingetreten sei, und bittet sie, sich doch nie mehr vor ihm blicken zu lassen.

Im fünften Akt fleht dann die verzweifelte Philena Flammette an, ihr ein Kraut zu geben, das schmerzlos töte. Diese weigert sich anfänglich, willigt aber schließlich doch scheinbar ein. Während sich nun Philander und Bellinda ihre Schicksale seit ihrer Trennung durch einen Seesturm erzählen, und dann zu Ehren der Liebenden ein Fest veranstaltet wird, treten Polydor und Flammette mit der Nachricht auf, die arme Philena habe sich draußen im Walde vergiftet. Euphanes erhält nun von allen Seiten die härtesten Vorwürfe, daß er die Unglückliche durch seine Herzlosigkeit in den Tod getrieben habe. Inzwischen hat auch Philostrates mit den Mysti und anderem Gefolge die leblose Philena im Walde gefunden. Er vermutet sofort ein Verbrechen. Man entdeckt Pamphilus in der Nähe, der Philena für eine Puppe gehalten hatte, von der er sich nicht wieder übertölpeln lassen wollte. Man hält ihn aber für den Mörder Philena's und

nimmt ihn fest, wobei er fürchterliche Angst aussteht, die sich bei ihm sehr drastisch äußert. Bellinda, Philander und Flammette treten jetzt hinzu. Erstere hält ihrer Freundin eine schöne Grabrede. Plötzlich erscheint auch Euphanes, zerrauft sein Haar, schwört der Totgeglaubten ewige Liebe und will sich dann aus Gram töten. Flammette aber fällt ihm in den Arm mit der Kunde, daß Philena nicht tot, sondern nur bewußtlos sei. Man brauche sie bloß mit Wasser zu besprengen, um sie wieder ins Leben zurückzurufen. Da will sie denn Euphanes mit seinen Zähren wieder erwecken und weint herzbrechend über sie. Und wenn auch das noch nicht helfen sollte, will er all sein Blut über sie vergießen. Da erwacht denn Philena wirklich, verzeiht Euphanes seine Hartherzigkeit und wird mit ihm glücklich vereint. Pamphilus wird nun freigelassen und schüttelt eiligst den Staub der Insel von seinen Füßen; Philander und Bellinda aber wollen für immer im Reiche der Liebe bleiben.

Damit schließt das romantische Stück. Die Führung der Handlung und der äußere Aufbau desselben sind nicht übel und verraten gute Technik. Die Zeichnung der einzelnen Charaktere ist aber eine recht farblose und oberflächliche; an der inneren Motivierung fehlt es durchaus. Alle Figuren des Stückes ohne Ausnahme machen den Eindruck von willkürlich bewegten Puppen; keine einzige vermag glaubhaft menschlich zu wirken. Dieser Eindruck wird durch eine künstliche Leidenschaft der Hauptpersonen noch erhöht: ebenso durch die sich überall breit machende, lächerliche und übertriebene Sentimentalität, eine schwülstige Sprache und viele pretiöse Conceits.

Zur Charakterisierung des heroisch-galanten Stiles, in dem die Personen des Stückes reden, seien die Worte Polydor's angeführt, mit denen er Euphanes am Selbstmorde aus Liebesgram hindert:

"*And shall Euphanes,*
The gallant, and brave Euphanes die
Only to prevent Death?" (Akt 1, Sz. 2.)

Als in der gleichen Szene Philena zu den Zweien herantritt und Polydor abgehen will, um die Beiden nicht etwa in

einem Liebesgespräch zu stören, da hält ihn Euphanes mit der beruhigenden Versicherung zurück, daß die Liebespfeile aus ihrer beider Augen einander nicht so heftig entgegenflögen, daß Polydor von dem Pfeilhagel erschossen würde.

Es ist ganz die Atmosphäre der D'Urfé, Gomberville und Scudéry, in die uns Flecknoe mit seinem Stücke versetzt. In der englischen Literatur werden wir an Lyly's „Euphues" und Sidney's „Arcadia" [1]) erinnert. Hier wie dort finden wir dieselben langatmigen Monologe, die gleiche ungesunde und farblose Sentimentalität, die nämliche schwülstige Sprache.

In scharfem Kontrast zu dem sonstigen Charakter des Stückes steht die Gestalt des Pamphilus. Es ist der Clown der englischen Bühne, der in unserm Fall den Gegensatz zu dem galanten und sentimentalen Reiche der Liebe verkörpern muß. Er hat die Sprache und Manieren eines rohen Wüstlings, der nichts Höheres als den gröbsten Sinnengenuß kennt; dabei ist er noch außerordentlich dumm und läßt sich stets übertölpeln. Aber auch diese derbkomische, realistische Figur zeigt keine individuellen Züge. Wenigstens darf sich ein solcher Kumpan, der nur ins Reich der Liebe gekommen ist, um der Lust zu frönen, nicht gar so unsagbar albern anstellen, wie es der Fall ist.

Bezeichnend für das Stück ist der Umstand, daß sich die Helden und Heldinnen beim geringsten Liebesschmerz gleich umbringen wollen. Das ist besonders für die galant-heroische Richtung der Scudéry und Genossen charakteristisch und muß die damaligen Pretiösen hoch entzückt haben. So will sich Euphanes dreimal — am Anfang, in der Mitte und am Schlusse des Stückes — unter sehr bombastischen Redensarten töten; Philena macht einen Vergiftungsversuch, und als Philander hört, daß sein Geständnis, Bellinda sei seine Verlobte, dieser gefährlich geworden ist, ruft er aus:

"O Heaven and Earth!
Why do's not t'one sink under me? and t'other
Fall on my cursed head, am guilty of Bellinda's death?

[1]) Daß sich Flecknoe die „Arcadia" sogar direkt zum Vorbild nahm, geht aus einem seiner Briefe hervor. Vgl. S. 46.

But yet 't is needless too, for though they both
Forbear to punish me, I do so loath
My hated life for't. I'll die in spight of them.
If flames or steel, or precipices
Have any force to take away a life."

(Akt 3, Sz. 6.)

Was die äußere Form des Stückes anlangt, so sind die Partien, in denen Pamphilus auftritt, in Prosa geschrieben. Sonst herrscht ein sehr frei gebauter, oft recht holperiger Blankvers vor. Dabei sind Kontraktionen wie:

"*Time is a Treasure few or none do care*
To save till 't 's almost lost —"

an der Tagesordnung. Die eingestreuten Lieder der Mysti, des Chors usw. zeigen verschiedenes Versmaß. So wendet Flecknoe z. B. bei der Formel, mit der Philostrat Bellinda in Schlaf zaubert, den viertaktigen, stumpf ausklingenden trochäischen Vers an. Die Verse, die Flecknoe in seinen "Epigrams" etwas verändert wiederbringen wird, und die er auch schon in den "*Miscellania*" abdrucken ließ, lauten:

"*Still born silence thou that art*
Floodgate of the deepest heart,
Offspring of a heavenly kind,
Frost o' th' mouth and Thaw o' th' mind.
Admirations readiest tongue,
Leave thy desart shades, among
Reverend Hermits hallowed cells,
Where retir'dst devotion dwells,
With thy Enthusiasms come,
Seize this Nymph, and strike her dumb."

Was endlich die Quellenfrage des Stückes angeht, so scheint die eigentliche Handlung von Flecknoe erfunden zu sein. Die Anregung und viele Einzelheitendes Stückes hat der Autor aber wohl zweifellos der Maske "*The Temple of Love*" [1]) von William Davenant entnommen. In der Maske Davenant's wird dieser Tempel der Liebe, dem der Flecknoe'sche genau

---

[1]) In der Folio-Ausgabe von Davenant's Werken. 1673.

entspricht, durch den Einfluß der "*Chaste Love*" auf einer Insel — auch das hat Flecknoe in seiner Insel Cypern nachgeahmt — wieder errichtet. Die Botschaft des Philostrates an die Provinzstatthalter über die platonische Liebe scheint mir ebenfalls nur eine ausführlichere Paraphrase über die Verse Davenant's in der genannten Maske zu sein:

> "*They raise strange doctrines, and new sects of Love:*
> *Which must not woo or court the person, but*
> *The mind; and practice generation not*
> *Of bodies but of souls.*"

Wie wir aus einem Briefe Flecknoe's an eine ungenannte Dame aus demselben Jahre 1654 erfahren, gedachte unser Autor ein Seitenstück zu "*Love's Dominion*" zu schreiben. Nachdem er die Liebe verherrlicht hatte, wollte er auch der Freundschaft ein Denkmal setzen. Der Brief, in dem er sich darüber aussprach, trägt die Aufschrift: "*Of the Temple of Frendship, a Tragecomedy he was writing, with the Character of the Persons.*" Über den Plan des Stückes läßt sich Flecknoe folgendermaßen aus: Da die Freundschaft gleichsam unsere zweite Religion ist, so wollte ich sie so schön für das Auge darstellen, daß alle von ihr entzückt sein sollten. Ich habe sie daher im liebenswürdigsten Geschlechte personifiziert, und zwar in lauter weiblichen Personen, um jede Mißdeutung zu vermeiden. "*Frendship being nothing but Love stript of suspition of Harm.*"

Dann beschreibt er im einzelnen die Personen seines Stückes: "*First then for Blondinia & Lindiana, I make them vindicating to their fair Sex, all the Noblenesse & Generosity as ever was in man, & to their Frendship all the dearnesse & tenderness as ever was in Love.*

For the two Princesses Martiana & Philothea, I make them of equal perfection, though of different disposition (like Pamela and Philoclea in the Arcadia) highminded, magnanimous, excelling in all the vertues of great princes, subject too to their noble Vices of Anger, Ambition &c., to shew in fine that they are not virtuous by chance, but by choice & Election, since they may be otherwise.

For Bellara, she is a person whose divine Conversation would even make you doubt whe'er she were human or no. Her wisdom

is so great, as there is no Labyrinth in this world she would not help you out of, by connecting a Thrid of first and second causes. She has a charge both of the Altar & Oracle, yet in her breast the purest Altar, and mouth the truest oracle; so as in following her opinion, you are sure of truth for guide, & in following her example, you are sure of Heaven for Frend."

Außer diesen musterhaften Damen werden noch als Personen genannt: Euphemia, die Schülerin Bellara's, und Campace, die für Humor zu sorgen hat.

Das Stück spielt in einem Amazonenstaat, der zwar gewöhnlich friedlich und ruheliebend ist, sich aber jetzt in Kriegsnöten befindet. Das letztere brauche niemand zu wundern, fügt Flecknoe bei; seine Frauen seien alle große Heldinnen, die trefflich mit dem Schwerte umzugehen wüßten.

Gedruckt scheint das Stück niemals vorgelegen zu haben; es ist in keiner Aufzählung der Flecknoe'schen Werke enthalten. Auch der Autor selber erwähnt es nie mehr.

Auf diesen Brief folgen in der "*Relation of ten years Travells*" eine Anzahl von Gedichten, meist zum Preise vornehmer Damen verfaßt, deren Gunst der Dichter sich durch recht ergiebige Schmeicheleien gewinnen oder erhalten will. So singt er die schwarzen Haare der Lady Biron an; bei der Gräfin Desmond entschuldigt er sich, daß er ihre Reize bis jetzt noch nicht besungen habe. Das sei nur deshalb unterblieben, weil ihre Reize so überwältigend seien, daß sie sich durch keine Worte ausdrücken ließen. Ähnlichen Inhalts sind auch die an Lady Elisabeth Darcey, Lady Isabella Thinn und Lady Howard gerichteten Gedichte. Nur eine "*Misa*" tadelt er, daß sie noch immer jung scheinen wolle, obwohl sie es längst nicht mehr sei. In einem anderen Gedichte verwahrt er sich gegen das Gerücht, daß er in eine "*Phillis*" verliebt sei, weil er sie so oft besinge.

Das Versmaß dieser Gedichte ist meist das *heroic couplet* in vier- oder mehrzeiligen Strophen; einmal sind auch fünffüßige Jamben mit der Reimstellung a a a b b b verwendet.

Auf diese poetische Abteilung folgen wieder Briefe, und zwar aus dem Jahre 1655. Der erste ist an den Vizekönig von Norwegen gerichtet, der unsern Flecknoe um Übersendung

von Poesien gebeten hatte. Flecknoe schickt ihm darauf ein recht mittelmäßiges Gedicht "*On his choosing Valentines*" mit einem Begleitschreiben, das für den schwülstigen Stil der damaligen Zeit bezeichnend ist. Flecknoe schreibt dem Vizekönig, er solle das Gedicht, wenn es ihm nicht gefalle, nur gleich verbrennen. So sterbe es doch eines natürlichen Todes und kehre dahin zurück, wo es entstanden; denn in Flammen sei es erzeugt! Ein weiterer Brief berichtet der Gräfin Desmond den Tod der Lady Theophila Carey, der Tochter des Henry Earl of Monmouth. Einem Mr. Thomas Higgins übersendet er eine Ode zum Lobe des Landlebens, und die Herzogin von Richmond erhält einen Kondolenzbrief und eine Elegie auf den Tod ihres Gemahls. Das Buch schließt dann mit "*A Consolatory Epistle to the Queen Mother of France, Mary of Medices* [1]*: written about the year 41. Omitted in its place, & inserted here.*" Der Brief hat einen rein religiösen Inhalt, der die landflüchtige, greise Königin trösten soll.

V.

Humoristische Streifzüge durch London.

Nachdem Flecknoe in Form von Briefen seine ernste „Reisebeschreibung" veröffentlicht hatte, machte er sich auch an eine humoristische Schilderung von Wanderungen und Streifzügen, die er in London und Umgebung gemacht hatte. Mit dieser Aufgabe, die seinem grotesken Humor besonders zusagen mochte, scheint sich Flecknoe ganz in seinem Fahrwasser zu befinden. Man merkt ihm ordentlich das innere Behagen an, mit dem er bei den lächerlichen, gewöhnlichen und niedrigen Situationen und Begebenheiten seines Stoffes verweilt. Obscön wird er dabei allerdings nicht, aber des öfteren recht roh. Überschrieben ist das Elaborat: "*The Diarium, or Journall: Divided into 12 Jornadas in Burlesque*

---

[1]) Sie war die Gemahlin Heinrich IV., wurde später aus Frankreich verbannt, begab sich 1638 nach England und 1641 nach Köln, wo sie 1642 starb.

Rhime, or Drolling Verse. With divers other pieces of the same Author."[1]) Die Jahrzahl 1656 ist angegeben, aber der Name des Autors fehlt auf dem Titelblatte. Mit Absicht. Denn wie unser drolliger Flecknoe bemerkt, hat er deswegen seinen Namen nicht, wie bei seinen anderen Werken, aufs Titelblatt gesetzt, weil er dem vorliegenden Opus eine weitere Verbreitung sichern und es nicht bloß, wie die anderen Bücher, in den Händen seiner Freunde sehen will. Er hasse es, wenn das Büchlein mit seinem Namen auf dem Titelblatte im Auslagefenster der Buchhändler liege, und die Leute es anstarrten, aber nicht kauften. Dem neugierigen Leser wolle er aber seinen Namen nicht vorenthalten, weshalb er ihn am Schlusse der Vorrede gerne nenne. Der gute Flecknoe scheint demnach gefürchtet zu haben, daß der Anblick seines Namens auf dem Titelblatte die Kauflustigen abschrecken könne!

Über die Idee, die ihn bei Abfassung dieser burlesken Dichtungen leitete, läßt er sich in der Vorrede ebenfalls näher aus. Die Malerei, sagt er, ist stumme Poesie, und die Poesie redende Malerei. Dem Epiker Virgil entsprechen daher ein Rafael und ein Tizian; dem Lyriker Horaz ein Holbein und ein Van Dyck; den burlesken Dichtern aber Breughel und Callot. Bauern-Breughel im besonderen will nun Flecknoe nachahmen, und ebenso, wie dieser derblustige Volksszenen malte, will er solche beschreiben. Er fährt fort: "*That I use some broad words sometimes, 'tis but conform to the pattern I imitate: Brughel representing without any dishonesty, here a Boor shiting, there a Boorinne pissing, to render the vulgar more ridiculous, and whose follies, abuses, and vices, are properly the subject of Satyre.*"

Das Versmaß, das Flecknoe bei seiner burlesken Dichtung anwendet, besteht aus vierfüßigen, paarweise gereimten Jamben. Der Knittelverscharakter ist stark ausgeprägt.

Eine einheitliche Handlung fehlt natürlich. Die zwölf Jornadas werden inhaltlich nur dadurch zusammengehalten, daß der Autor erzählt, was er an jedem Tage in London und Umgegend sieht und erlebt. An sich ist das meist recht wenig humorvoll oder lustig; erst durch die Art der Dar-

[1]) London, 1656.

stellung wird es zum Burlesken gestempelt. So interessant nun auch manches aus dem Inhalte in kulturgeschichtlicher Beziehung sein mag, so ist das Ganze als burleske Satire doch arg witzlos und dürftig, stellenweise sogar recht langweilig. Flecknoe beginnt mit der Schilderung der Matrosen in Gravesend und der Fischweiber in Billingsgate. Dann kommt er auf die Londoner Bettler zu sprechen: die Straßenjungen machen ihm ebenfalls zu schaffen, und er schimpft über schlechte Erziehung.

In einem weiteren Gesange wohnen wir dem Gottesdienste einer der vielen Sekten bei, die damals in London entstanden waren; ferner hören wir während eines ganzen langen Gesanges von nichts anderem als von einer Ratte, die boshafterweise Herrn Flecknoe nicht schlafen läßt, schließlich aber doch nach einer herzbewegenden Rede des Gestörten verschwindet. Als Flecknoe dann am nächsten Tage die Themseschiffer um eine Gefälligkeit bittet, erhält er Götz von Berlichingens klassische Einladung zur Antwort. Ähnliche geschmacklose Roheiten bekommen wir noch mehr zu hören.

Im Hyde-Park, den er besucht, bemerkt unser Autor zu seiner Enttäuschung, daß die Bäume, die er hier stehen glaubte, verschwunden seien. So geht es Dichtern oft, denkt er sich dabei. Sie glauben, sie hätten Gedanken, kostbarer als Gold; wenn sie aber dann mit ihrem Witz zu Markte gehen wollen, können sie nichts damit kaufen. — Sollte dieser Einfall auf Selbsterkenntnis basieren?

Des Herumlaufens satt, macht sich Flecknoe nun beritten. Da passiert ihm aber gleich am ersten Tage die schreckliche Geschichte mit dem Hunde und dem Schweine. In Southwark waren nämlich ein Schwein und ein Hund aneinander geraten. Um den Streit zu schlichten, gibt nun Flecknoe von seinem Gaule herunter dem Schweine mit der Reitpeitsche einen tüchtigen Klapps, worauf das Borstentier unter wütendem Grunzen zur Seite springt und den Stand einer Obsthändlerin umwirft. Der Hund bellt, die Straßenjungen stürzen sich gierig auf die herumkugelnden Äpfel und die erboste Händlerin rennt Flecknoe nach, der nur durch seines Rosses Schnelligkeit der Rache der Furie entgeht.

Er begegnet dann einem mißgestalteten Clown, der ihn irre führt, worauf er zu einer Landschule kommt, "where the whip is alwayes walking", und über die er daher seinen Spott ergießt. Ein letztes Abenteuer mit einem Müller, dem die Hosennaht aufging, während er sich aufs Pferd schwingen wollte, sei nur angedeutet.

Wie sich aus dem Gesagten ersehen läßt, ist dieses etwa 1600 Verse zählende Diarium ein geistloses und minderwertiges Produkt. Bezeichnend aber ist, daß Flecknoe gerade dieses Werk für weitere Kreise geeignet hielt!

An das Diarium schließen sich dann noch einige kürzere poetische Darbietungen an, die teilweise in Flecknoe's späteren Sammlungen wiederkehren. Davon ist ein Gedicht auf seine zerrissene Hose, und ein längeres zweites, in dem er seinem Gaul gute Lehren gibt, recht albern. Das Stück: "*Jo's Metamorphose into a Cow*" ist aber eine geradezu unflätige Paraphrase der antiken Sage. Den Schluß des Buches bildet endlich ein schwülstiger, lächerlicher gereimter Brief eines Verliebten an Cupido.

VI.

Charakterbilder.

Verfolgte Flecknoe mit seiner Schriftstellerei einerseits den Zweck, den Leuten, denen er sich verpflichtet fühlte, für ihre Wohltaten auf diesem Wege zu danken, wie er es in der Einleitung zu den Reisebriefen ja offen ausspricht, so ist andererseits sein Streben, wirklich wertvolles zu schaffen und seinen Gönnern Ehre zu machen, nicht zu verkennen. Man gewinnt sogar den Eindruck, daß unser Autor, wenn er auch, im Banne einer servilen Zeit, seinen Patronen und Patronessen in einer uns zwar lächerlich erscheinenden, damals aber vielfach üblichen Weise schmeichelte, dabei doch verhältnismäßig wenig gegen seine Überzeugung sündigte, und derselben sogar da, wo es ihm schaden konnte, zuweilen Ausdruck gab. Was ihn aber entschieden ehrt, das ist sein stetes Eintreten für alles Gute und Schöne, und seine Abneigung gegen alles

Schlechte im allgemeinen. und gegen das Obscöne in der damaligen Literatur im besonderen. Sicher ist ein Teil der Verachtung. die ihm von Literaten entgegengebracht wurde, auf Rechnung dieses Umstandes zu setzen; sicher ist auch, daß er seine Beliebtheit durch das Streben, der herrschenden ausschweifenden Literatur. speziell im Drama. entgegenzutreten, bei den aristokratischen Kreisen, für die er schrieb. im allgemeinen nicht förderte. Diese moralische Tendenz, die er namentlich in der Vorrede zu "*Love's Dominion*" betont hatte. kehrt er auch wieder in einem neuen Werke hervor, das den Titel führt: "*Enigmatical Characters, all taken to the life, from several Persons, Humours and Dispositions.*" Das Erscheinungsjahr ist 1658. Seine Hauptabsicht bei dieser Veröffentlichung ist: "*to honour Nobility, praise Vertue, tax Vice, laugh at Folly, and pitty Ignorance.*" Gewidmet ist das Buch der Herzogin von Lothringen, unter deren Dach er es geschrieben habe, wie der Autor in der Widmung bemerkt. Wenn man also nicht annehmen will, daß Flecknoe seine "*Characters*" schon 1650 und 1651 geschrieben habe, so wäre diese Angabe ein Beweis, daß sich unser Autor auch nach der 1651 erfolgten Trennung von der Familie der Herzogin von Lothringen noch auf dem Kontinent aufgehalten und in die Familie der Herzogin wieder Aufnahme gefunden habe. Für die erstere Annahme spricht aber die Tatsache, daß Flecknoe in seinen "*Miscellania*" bereits drei der hier veröffentlichten "*Characters*", und in den „Reisebriefen“ einen, publiziert hat, daß also jedenfalls ein großer Teil der „Charaktere“ schon früher geschrieben wurde.

Über den Wert seines Buches drückt er sich in der Widmung recht selbstbewußt aus. Er sagt: "*I seem to surpass mediocrity, and approach somewhat nigh perfection.*" In der Tat zeigen diese scharfumrissenen Porträtskizzen eine tüchtige Beobachtungsgabe, die nur leider zu sehr am Äußerlichen haften bleibt. Der Autor war weit in der Welt herumgekommen, hatte sich den verschiedensten Verhältnissen anschmiegen müssen und dabei vieles genauer anschauen gelernt. Aber auch der kulturhistorische Wert verschiedener dieser „Charaktere“. die auf allerlei Persönlichkeiten und

Zustände in England ein Streiflicht werfen, ist kein unbedeutender. Flecknoe selber sagt in der Vorrede, daß er immer bestimmte Persönlichkeiten im Auge gehabt habe. Die edleren seien aus der Beschreibung leicht zu erkennen, da sie ja ohnehin im Leben so selten seien; bei den anderen, meint er, schade es nicht, wenn man die Einzelpersonen nicht herauskenne; die Typen seien dafür um so sichtbarer.

Die äußere Form der „Charaktere“ zeigt allerdings alle Fehler und Merkmale der damaligen Zeit. Selten fließt die Darstellung klar und ruhig dahin. Sie arbeitet fast stets mit Antithesen, Parallelen und Vergleichen. Wortspiele und sprachliche Kunststücke aller Art erhöhen noch die Maniriertheit der Schilderung. Die Zeitgenossen aber betrachteten gerade diese Geistreichigkeit als besonderen Vorzug. So singt der Marquis von Newcastle wieder von den „Charakteren“ seines „ehrenwerten Freundes“ Richard Flecknoe:

„Flecknoe, thy Characters are so full of wit
And fancy, as each word is throng'd with it,
Each line's a volume, and who reads would swear,
Whole libraries were in each Character.“

Bei solchem Lob kann man es Flecknoe doch nicht verdenken, daß er etwas eitel wurde.

Flecknoe hat nicht als erster diese Literaturgattung gepflegt, die später in La Bruyère einen so berühmten Vertreter fand. Schon zwei Männer vor ihm hatten in England derartige kurze Charakterskizzen veröffentlicht. Der erste ist Thomas Overbury, der 1614 unter dem gleichen Titel "*Characters*" eine Sammlung solcher Skizzen herausgab. Angeregt wurde er dazu wohl durch Theophrasts „*Ἠθικοὶ Χαρακτῆρες*“, wenn sich auch keine direkte Anlehnung feststellen läßt. Ihm folgte John Earle, der 1628 anonym ein Werk "*Microcosmography, or a Piece of the World discovered in Essays and Characters*" veröffentlichte, das eine genaue Nachahmung der Overbury'schen "*Characters*" ist. Nur besitzt Earle mehr Humor und weiß mehr Maß zu halten als Overbury, der satirischer, aber auch roher und gewöhnlicher ist.

Overbury rühmt sich, er sei der erste Vertreter dieser apophthegmatischen Dichtungsart in England. Jedenfalls ist

er der originellere, Earle der elegantere Schriftsteller. Die Werke beider Männer waren zu ihrer Zeit hochberühmt und erlebten eine Menge Auflagen. So erschien noch 1664 die 18. Auflage von Overbury's "*Characters*" in London. Von Earle's "*Microcosmography*" lag 1633 auch schon die 6. Auflage vor. Kein Wunder, daß die Werke Flecknoe bekannt werden und in ihm den Wunsch erwecken mußten, auch so ein vielbewundertes Buch zu schreiben, zumal die Art dieser Literaturgattung gerade seinem Naturell zusagen mochte.

Er ist denn auch seinen Vorlagen gegenüber wenig originell geblieben. Sowohl in der ganzen Anlage des Werkes, wie in der Art der Ausführung, folgt er ihnen aufs genaueste. Sogar den Titel "Characters" hat er von Overbury entlehnt. Auch in den Stoffen der einzelnen kleinen Porträts lehnt er sich öfters sowohl an Overbury, wie an Earle an. Auf Overbury gehen die Stücke "*Of a Chamber-maid*", "*Of an Inimitable Widdow*", "*Of a more Imitable Widdow*", "*Of a Flatterer*", "*Of a Greensickness Girle*", "*Of a make-bate*", "*Of a young Enamourist*" und einige andere zurück; Earle sind die Nummern: "*Of a high spirited man*", "*Of a gallant warrior*" und andere nachgebildet. Overbury's vielbewunderte Beschreibung von "*A Fair and Happy Milkmaid*" hat Flecknoe in seinem Charakter "*Of a pretty sweet Innocence*" benützt.

Dagegen hat Flecknoe zu einem großen Teile Stoffe in seinen „Charakteren“ verarbeitet, die seinen Vorbildern fremd waren, und die teils auf seinem katholischen Bekenntnisse beruhen, teils gesellschaftlicher und zeitgeschichtlicher Art sind. Hierbei fehlt Flecknoe sowohl der Humor Earle's, wie die satirische Schärfe Overbury's: dagegen sucht er sie durch Wortwitze, Pointen und gezierte Sprache noch zu übertreffen. Das Lächerliche, Absonderliche und Auffällige der charakterisierten Personen entdeckt auch er mit vieler Schärfe, bleibt aber mehr als die beiden anderen am Äußerlichen, Komischen haften.

Besser als durch eine Abstraktion läßt sich der Begriff von einem Flecknoe'schen „Charakter“ durch das bloße Zitieren des "*Character*" vermitteln, in dem der Autor einen solchen beschreibt:

"*Of the Authors Idea, or of a Character.*

It gives you the hint of discourse, but discourses not: and is that in mass and ingot, you may coin and wire-draw to eternity; 'tis more Seneca than Cicero, and speaks rather the language of oracles than orators: every line a sentence, and every two a period. It says not all, but all it says is good, and like an air in Musick is either full of closes, or still driving towards a close: 'tis no long-winded exercise of spirit, but a forcible one, and therefore soonest out of breath; 'tis all matter, and has nothing of superfluity, nothing of circumlocution; so little comporting with mediocrity, as it or extols to Heaven, or depresses unto Hell, having no mid' place for Purgatory left. 'Tis that in every sort of writing delighteth most, and though the treatise be gold, it is the jewell still, which the Author of Characters, like your Lapidary, produces single, whilst others goldsmithlike inchass them in their works. 'Tis a Portraiture, not only o' th' body, but the soul and mind; whence it not only delights but teaches and moves withall, and is a sermon as well as a picture to every one. In fine, 'tis a short voyage, the writer holds out with equal force, still coming fresh unto his journeys end, whilst in long ones they commonly tire and falter on their way: And to the reader, 'tis a garden, not journey, or a feast, where by reason of the subjects variety, he is never cloyed, but at each Character, as at a new service, falls too with fresh Appetite."

Weibliche Charaktere zeichnet Flecknoe mit Vorliebe; sie gelingen ihm auch im allgemeinen besser als die männlichen. So sei folgendes Muster weiblicher Vorzüge zitiert:

"*Of a faire and virtuous Lady.*

She is the honour of her sex and that to beauty, as beauty is to others all grace and ornament, her virtue like a charm rendering her beauty invulnerable against malicious tongues; and that which in others is fragile and of glass, so malleable in her as it can neither be broken nor crackt, whence she only has privilege freely to dress herself, without suspicion of harm; and enjoy all lawful pleasures without danger of unlawful ones; whilst all is suspicious and dangerous in others: to conclude then, as antiently your semi-gods in marrying with mortals comunicated to them their divinity, so her beauty by the marriage of sacred virtue is consecrate and

rendred all celestial and divine: these titles, which others incuriously usurp, only of right appertaining unto her, who becomes more venerable by age and immortal by death itself, her virtue having raised her above time and mortality."

Daß Flecknoe die Weiblichkeit aber auch von ihrer niederen und sogar etwas anstößigen Seite schildern kann, mag folgendes Porträt zeigen:

"*Of a Chambermaid.*

A Chambermaid is as suspicious a name for a maid, as a Grammar Scholar is for a great scholar, or a school-master for a great Master, &c. She differs from the waiting-woman only, as single roses do from double ones: and is a maid of one coat, whilst your waiting-gentlewoman has many: for the rest, she is the gentler of the two, when she falls into gentle handling: marry the rude servingman she cannot endure, telling him, she's for his betters, &c. She is the more subject to towsing, less danger there is of rumpling her, (an advantage she has of the gentlewoman for all she is so fine) there being more provocation too in her single petticoat (so nigh querpo) than in all t' others silken gowns. Meanwhile her words and actions are to be understood by contraries, and when she shreecks and cries fie away, lay by there, &c., you must understand, they are interjections of encouragement, not prohibition, as when she hids herself i' th' dark or fains to sleep, 't is only that you should groap her out and take napping, &c. Only there's a certain thing, call'd sweetheart, and a certain thing, call'd matrimony that spoils the sport, and makes her shie and cautious: for any thing else there may be sport enough, and nothing o'r the worse: For she may be a chambermaid still, though not a maid: and if she be right and of the game indeed, whatsoever they say unto her, and whatsoever they do unto her too, she'll be sure to be a maid still till she be married, when let her husband look, where she be a maid or no: for others have look'd enough and found her none."

Als letztes Beispiel dürfte ein Stück von Interesse sein, das möglicherweise auf Selbsterfahrung beruht. Es lautet:

"*Of a Novice.*

He is just like a young Lover, and his order is his Mistresse, who makes a fool of him, whilst he idolatrizes it more than your

French Inamourists do their Phillis's and Chloris's, and Don Quichote's love to Dulcinea was nothing so extravagant. The more doz'd and bemopt he is, the better still; 'tis a sign he's right, and has a true vocation: and if he have any wit and judgment of his own, they cry of him for a very Reprobate: for the rest, he hates all womankind and calls a Petticoat, Leviathan; and a smock but innocently blanching on a hedge: Asteroth or the foul devil of fornication; he walks with his eyes fix'd upon the ground, and crumples up like a Hog-lowse for fear of effusion:, he makes as many stops as an old rusty Jack, and winds up himself, as oft to rectifie his intention, he says his our Fathers as devoutly as others their our Father, and counts all damn'd who are not friends of his order, as an infallible sign of predestination, the being devoted to it, and the patron thereof: he is as lively after a discipline as an ape, newly whipt, and is no more moved then a statua at a reprehension or reproach. In fine his novitiat passes with him just like an enchantment, whilst he is so stund and astonished as knows not what to do; only towards the end he comes to himself again, recovering by degrees: and the charm once expired, becomes like other men."

Um von dem Gesichtskreise, in dem sich die „Charaktere“ bewegen, ein Bild zu geben, sei noch das Inhaltsverzeichnis des 134 Seiten zählenden Buches wiedergegeben: 1) *Of a Lady of excellent conversation.* 2) *Of one that is the foyle of good conversation.* 3) *Of an Excellent Companion.* 4) *Of one that zanies the good Companion.* 5) *Of one that imitates the good Companion another way.* 6) *Of an Irresolute Person.* 7) *Of a Fantastique Lady.* 8) *Of a Greensickness-Girle.* 9) *Of a Talkative Lady.* 10) *Of a Taciturn Person.* 11) *Of a Dutch Waggoner.* 12) *Of a Huge Overvaluer of himself.* 13) *Of an ordinary French Laquey.* 14) *Of a Suspicious Person.* 15) *Of Raillerie.* 16) *Of one who troubles herself with every thing.* 17) *Of one who troubles himself with nothing.* 18) *Of a Chambermaid.* 19) *Of a Nobleman's Chaplain.* 20) *Of an Impertinent Governant.* 21) *Of a School of young Gentlewomen.* 22) *Of a Novice.* 23) *Of a Fille dévote.* 24) *Of an Inimitable Widow.* 25) *Of a more Imitable Widow.* 26) *Of a Fifth Monarchy-man.* 27) *Of an Importunate Visitant.* 28) *Of a French dancing Master in England.* 29) *Of your Town-talkers.*

30) *Of a horrible wicked and deboiched Person.* 31) *Of a Valiant Man.* 32) *Of an alladmirable Person.* 33) *Of a Gallant Warrior.* 34) *Of a miserable old Gentlewoman.* 35) *Of a Lady's little Dog.* 36) *Of your Ladies Colonel.* 37) *Of a Schoolboy.* 38) *Of one that shall be namelesse.* 39) *Of a pretty sweet Innocence.* 40) *Of a scrupulous Honour.* 41) *Of a Fleerer.* 42) *Of a make-bate.* 43) *Du Tour à la mode.* 44) *Of a changeable Disposition.* 45) *Of a Physitian.* 46) *Of the Authors Idea, or of a Character.* 47) *Of a dull Fellow.* 48) *Of a bold abusive Wit.* 49) *Of a troublesome kindness.* 50) *Of a Jansenist.* 51) *Of a certain Nobleman.* 52) *Of another.* 53) *Of a Natural Beauty.* 54) *Of an Artificial Beauty.* 55) *Of a petty Politique.* 56) *Of a home-bred Country-Gentleman.* 57) *Of a common Acquaintance.* 58) *Of a young Envoy.* 59) *Of a degenerate Lord.* 60) *Of a high spirited Man.* 61) *Of a Proud one.* 62) *Of a low spirited Man.* 63) *Of a petty French Lutenist.* 64) *Of a Flatterer.* 65) *Of a fair and virtuous Lady.* 66) *Of a quarrelsome Cockscomb.* 67) *Of a Complementer.* 68) *Of a young Enamourist.*

Wie man sieht, ist das Gebiet, dem Flecknoe seine Stoffe entnimmt, sehr ausgedehnt. Außerdem wäre noch zu bemerken, daß die "*Characters*" wohl dasjenige Werk Flecknoe's sind, das auch heute noch unterhaltend und anregend zu lesen ist.

VII.

Flecknoe über Oliver Cromwell.

Im folgenden Jahre (1659) veröffentlichte Flecknoe wieder eine Arbeit auf dem Felde des Dramas unter dem Titel "*Marriage of Oceanus and Britannia*", die mir leider nicht zugänglich war. G. Langbaine bemerkt darüber: "*A Masque, which I never saw, and therefore am not able to give any account of it.*" [1]) Sonst ist, wie über die meisten Arbeiten Flecknoe's, nirgends etwas über die Maske zu finden.

---

[1]) *An Account of the English Dramatick Poets, &c.* 1691.

In das gleiche Jahr 1659 fällt die Veröffentlichung eines Werkes, das Flecknoe Ehre zu machen geeignet ist. Es ist das: "*The Idea of his Highness Oliver Late Lord Protector, &c. With certain brief reflections on His Life.*" [1])

Flecknoe hatte niemals ein Hehl daraus gemacht, daß er Royalist sei; namentlich in den Reisebriefen hatte er sich aus naheliegenden Gründen öfters gegen die Wendung der Dinge in England ausgesprochen. Aber auch sonst war er als Katholik auf die Puritaner herzlich schlecht zu sprechen, was er z. B. im oben besprochenen vorletzten Stücke der "*Miscellania*" hinreichend bekundet. Wenn er trotzdem nach Cromwell's Tod vorliegendes Werkchen zum Preise des großen Lord Protektors verfaßte und dessen Sohne Richard widmete, so darf man vielleicht annehmen, auch mit Rücksicht auf den ganzen Ton der Ausführungen, daß seine Bewunderung für Cromwell zurzeit wohl echt war. Von dem schwachen Richard, der bereits am 22. April 1659 das Protektorat niederlegte, war keine Belohnung zu erwarten. Lady Elisabeth Claypole, die Lieblingstochter Cromwell's, der Flecknoe früher sein Stück "*Love's Dominion*" gewidmet hatte, war dem Protektor schon im Tode vorausgegangen. Zudem bereitete sich schon die Rückkehr der Stuarts vor, so daß Flecknoe auf der einen Seite kaum auf Belohnung hoffen konnte, während er andererseits erwarten mußte, den ganzen Kreis seiner bisherigen Gönner und Freunde, der fast ausnahmslos aus Royalisten bestand, zu verlieren oder doch wenigstens vor den Kopf zu stoßen.

Flecknoe ist sich der Tragweite seiner Publikation auch bewußt gewesen; denn er spricht in der Widmung von den vielen Feinden Cromwell's, die er in zwei Klassen teilt: Feinde von Cromwell's Partei und Feinde von seiner Person. Die Ersteren wüßten Verdienst auch beim Gegner zu schätzen; die Letzteren aber verkehrten aus Haß alles ins Gegenteil und seien gemein und verleumderisch. Gegen sie will Flecknoe hauptsächlich zu Felde ziehen. Überhaupt, fährt er fort, ist es in unserer Zeit soweit gekommen, daß die jüngeren Leute

---

[1]) London. 1659. 68 S. 8°.

alle Handlungen einer Person als Ausfluß von Lasterhaftigkeit und Ausschweifung auslegen, während die alten überall nur Politik, persönliches Interesse und Ehrgeiz wittern, so daß die Nachwelt auf den Gedanken kommen muß, es habe in unserer Zeit keine Tugend und keine Ehrlichkeit mehr gegeben. Und nun findet Flecknoe die schönen Worte: "*To vindicate and clear it from which aspersion, I have writ this treatise, to let posterity know, that as there wanted not some in this age to do brave things, so there wanted not others to celebrate and honour them.*"

In einer Einleitung: "*Proemium to the Idea*" betitelt, setzt der Autor dann des Näheren auseinander, was er mit dem Titel des Werkes besagen will. "*Expect of me no circumstances of time, place, nor persons: that is for those who write the annales and history of his life. I only write his elogiums, they shew you the things he did: I, the man who did those things.*" Flecknoe will uns den allgemeinen Eindruck der gewaltigen Persönlichkeit Cromwell's vermitteln, unter Weglassung aller nebensächlichen und zufälligen Züge.

Er kommt sodann nochmals auf die Gefährlichkeit und Undankbarkeit seines Vorhabens zu sprechen: "*I undertake a work (I know) displeasing and ungrateful to the multitude, naturally envious and malicious.*" Aber trotzdem will er sich nicht abschrecken lassen: "*Yet this in spight of envy and malice I'le say of him, that a greater and more excellent personnage has nowhere been produc'd by this latter age: nor (perhaps) in our nation by any former ones. And if men anciently have been judged fit for empire only for the greatness of their bodies; he certainly was most fit for it, for the greatness of his mind.*"

Hierauf tritt Flecknoe in die Behandlung seines Themas ein. Er spricht von der Geburt, den Familienverhältnissen und der Erziehung Cromwell's, und verfolgt sein Leben von der Wahl ins Parlament bis zur Laufbahn des sieggekrönten Heerführers und weitblickenden Staatsmannes. In dem Kapitel über den Tod des Protektors vergleicht er ihn mit Julius Cäsar: er sei eben so groß gewesen wie jener und ebenso vorzeitig für seine großartige Wirksamkeit aus dem Leben geschieden. Nachdem unser Autor dann noch herrliche Worte

für Cromwell's persönlichen Charakter gefunden hat, schließt er seine Abhandlung: "*Thus have we brought his life (in its Idea) all under one prospect of the eye, and by brief glimpses and reflections given light to see, how great a person he was, no human body being scarcely capable of a greater soul: how fortune and virtue never more concur'd to the advancement of a man: how never any past to the temple of honour by more direct ways, through that of his own virtue and heroic deeds: how much he merited of England by his serving and conserving, in its most dangerous times: and finally how both at home and abroad he was the honour of our nation, wherefore our nation should be most unworthy and ungrateful, should it not always honour him.*"

Diese Auslassung, wie das ganze Werkchen, würden dem Charakter und der Urteilsfähigkeit Flecknoe's Ehre machen, wenn man überzeugt sein könnte, daß sie wirklich seine aufrichtige Meinung enthalten. Charakterstärke war nun einmal nicht die Lichtseite der damaligen Zeit, und unser Flecknoe hing eben auch nur gar zu leicht sein Mäntelchen nach dem Winde. Wie wir sehen werden, betrachtete er gleich im folgenden Jahre Cromwell von einem wesentlich anderen Gesichtspunkte.

VIII.

Flecknoe's Stellung zur Restauration.

Hätte unser Autor 1659 an die Restauration der Stuarts schon geglaubt, so hätte er wohl sein Büchlein über Cromwell nicht veröffentlicht. Denn es muß selbst für weniger charaktervolle Naturen nicht angenehm sein, seine Gesinnung schon nach einem Jahre öffentlich zu revidieren. Das tat aber Flecknoe mit seinem 1660 erschienenen neuen Werke: "*Heroick Portraits*" [1]), das Karl II. gewidmet ist und die Stuarts in der schwülstigsten Weise verherrlicht, während der vor einem

[1]) *Heroick Portraits. With other Miscellary Pieces, made, and dedicate to His Majesty. By Rich. Flecknoe. London.* 1660. Printed by Ralph Wood for the Author. VIII u. 120 S.

Jahre noch so gefeierte Cromwell schlecht wegkommt. Flecknoe fühlt selbst etwas das Peinliche seiner Handlungsweise, denn er entschuldigt sich im Vorworte damit, daß er die meisten seiner „Porträts“ schon im vergangenen Jahre, also vor der Restauration, abgefaßt habe: “*Most of them were made the last year at Brussels, since when, though their Fortunes be changed, their Persons are not: and this I thought fit to tell you, that you may not suspect me of Flattery (!), (if their Persons were such as they could be flattered) for all flatter fortunate Princes; but only Hope flatters the unfortunate.*”

Das Buch beginnt, wie nicht anders zu erwarten, mit dem “*Portrait of His Majesty Charles the II.*” Nach einigen schwülstigen Versen wird die äußere Erscheinung des Königs folgendermaßen beschrieben:

“*His Stature's tall, and of the comliest make,*
His visage oval, his hair thick and black,
In ample curles, on's shoulders falling down,
Adorning more his head, than any crown.
His eyes are lively, full of flame and sprite,
And of that colour most delights the sight:
Royal and largely featured all the rest,
Declaring largeness of his royal breast.”

Seinen geistigen Vorzügen sind folgende Verse gewidmet:

“*For moral virtues then, h'as every one*
In their full splendors and perfection,
Justice, not clouded with severity,
Nor temperance, with sower austerity;
And ne'er in none more courage was, nor more
Wisdom and prudence, with less vanity, nor
With lesser artifice; then or's passions he
Commands so absolutely, and sovereignly:
It shows him King over himself, as well
As over others, nor does he less excell
In civil virtues, which adorn no less
The royal throne, as mildness, gentleness,
Ravishing sweetness, debonarity,
Obligingness and affability,

That more does conquer with a gentle word,
Than ever any conquered by the sword,
Acquiring absolute dominion
And sovereign sway o'r hearts of every one."

Ferner:

"Dances so admirably, as your eye
As well as ear's all charm'd with harmony,
Knows musick, poetry, gallantry and wit,
And none knows better how to judge of it:
In fine, in every thing that curious is,
None's taste was e'er more delicate than his."

Nachdem Flecknoe so den König in ca. 110 Zeilen besungen hat, zeichnet er in Prosa das „Porträt" seiner Brüder, der Herzöge von York und Glocester, unter den Decknamen Kastor und Pollux. Kastor, der Herzog von York, ist zwar klein von Gestalt, aber in seinen Augen liegt ein seltsamer Glanz, und Größe und Anmut streiten sich in seinem Antlitz um die Herrschaft. Im Felde erzeigt er sich ganz besonders tapfer. Pollux ist ebenfalls klein; er kann aber bei seinen jungen Jahren noch wachsen. Er hat einen kleinen Mund mit rötlich schwellenden Lippen, "*and such a gentle rising in the nose, as nothing could be more graceful nor becoming.*"

Von anderer Art ist das folgende Stück. Es ist das „Porträt" der Prinzessin von Oranien. Flecknoe bemerkt, es sei von einer vornehmen Dame in französischer Sprache abgefaßt gewesen und er habe es nur ins Englische übersetzt. Das merkt man. Während Flecknoe nur Bewunderung und fade Schmeicheleien für seine Leute hat, weiß die Dame bei aller Artigkeit der Prinzessin eine Menge wenig liebenswürdiger Charakterzüge vorzurücken. Die Prinzessin ist stolz, rachsüchtig, falsch und so faul, daß sie lieber allein in ihrem Gemach bleibt als in Gesellschaft geht, nur um sich nicht umkleiden zu müssen.

Nach diesem Prosastück folgen wieder Verse, die das Porträt der Herzogin von Lothringen darstellen. Wie aus dem Vorwort erhellt, hat Flecknoe 1659 wieder die Gastfreundschaft der Herzogin genossen, die überhaupt seine erste

Wohltäterin und Gönnerin zu sein scheint. Hier kennt er gar keine Grenzen und überbietet sich selber in den lächerlichsten Schmeicheleien. Es gibt nur zwei strahlende Dinge auf Erden: die Sonne und die Augen der Herzogin! Niemals ist das Echo so glücklich und selig, als wenn es den Widerhall ihrer Stimme zurückgeben kann! Wenn es auf der Welt irgendwo Wilde, Barbaren und Unglückliche gibt, so rührt das lediglich davon her, daß sie nicht dort weilt. Man hat bereits den Himmel und die Seligkeit des Jenseits, wenn man ihre Unterhaltung genießen darf. Und so fort mit Grazie.

Nicht ganz so vollkommen, aber doch auch mit zahlreichen Tugenden begnadet, schildert uns Flecknoe im nächsten Stücke ihre Tochter Anna. Auch der Sohn der Herzogin erhält sein Wohlverhaltungszeugnis ausgestellt.

Weiterhin bekommen dann noch die Herzogin von Richmond, die Prinzessin von Arenberg, der Herzog von Buckingham und der Marquis (und spätere Herzog) von Newcastle Lobpreisungen in Versen und in Prosa. Vom Marquis von Newcastle bemerkt er u. a., daß er Kunst und Wissenschaft besonders hochschätze. Es sei daher zweifelhaft, ob die Luft, die sie einatmen, oder die Wohltaten des Marquis den Gelehrten zum Leben notwendiger seien!

Damit endigen die "*Heroick Portraits*". Wie Flecknoe im Vorwort gesteht, hat er diese Schmeicheleien geschrieben, um den betreffenden Herrschaften seine Dankbarkeit für erhaltene Wohltaten zu bezeigen. Er läßt auch bei der Gelegenheit durchblicken, daß andere Leute sich ebenso porträtiert sehen könnten, wenn sie sich um ihn verdient machten!

Wie er im Vorwort ferner berichtet, will er das "*Portrait*" als literarische Gattung in England einführen. In den französischen Salons sei es bereits in Mode gekommen. Es unterscheide sich vom "*Character*" dadurch, daß es nicht bloß "*the disposition of the Mind*" einer Person, sondern auch noch "*the Bodies resemblance*" biete.

Der zweite Teil des Büchleins enthält sodann: "*Other Miscellary Pourtraits, Pictures, Schizzos etc.*" Im Gegensatze zum ersten Teile sind hier die niedrigen, gemeinen und lächerlichen Leute und solche, die nicht unter die "*Heroick Portraits*"

passen, abporträtiert. Diese Leute begeistern Flecknoe auch nicht mehr zum Versemachen; alles wird hier in Prosa geschildert. Teilweise kehren auch Sachen wieder, die wir schon bei den "*Enigmatical Characters*" antrafen. Die Titel lauten: "*The Portrait of Lysette, My Ladies half Gentle-woman*" "*Of a modern Casuist.*" "*Of a curious Glutton.*" "*Of the She-Gamester.*" "*Of a Formal Scholar.*" "*The Picture of a Gallant French Monsieur.*" "*Of a Lady of the Time.*" "*The Picture of a Dutch Frow.*" "*Of a Bilk Courtier.*" "*Of a Busie Body.*" Interessant, aber mit naturalistischer Derbheit gezeichnet, ist "*The Picture of an English Inn*". "*The Portrait of Cromwell*", das einen so starken Gegensatz zu der ein Jahr vorher herausgegebenen Schrift über Cromwell bildet, findet sich auch in dieser Gesellschaft. Es lautet: "*If these times will give me leave, the future I'm sure will thank me for inserting this mans Portrait amongst the rest. Curious of knowing all persons eminent either for good or bad; and so curious, as 't would go as far to see his Picture who burnt Dianas Temple, as his who founded it; besides it will be a great argument of the goodness of these times, for onely under good princes men dare freely speak o' th' Bad.*

He was of stature rather well set than tall; strong and robustious of constitution, of visage leonin; his eyes fierce; his nose of the largest size and so red, as that was well applied to him, which was said of Tiberius: He was a mass of clay tempered with blood.

This was his Martial Face, for he had change of them, and could put on the Foxes as well as the Lions contenance; whence you may easily guess he was a great Dissembler; and 't was onely that indeed made him so fit to Reign. Though the art he us'd would have serv'd at no other time, but then, any would serve, when men were prepared for Servitude by a rabble of mercennary and factious Preachers, and a fatal Madness had possessed the Nation, which now they are cur'd of: they are shamed to see, how they were fooled by him with the name of Liberty without the thing; with the empty husk of Parliament without the kernel of King and Lords: and mock'd just as children are with Hobby-horses, when they complain of weariness, by giving them a heavy stick to lugger, would weary any one that were wise, more than

they were before: nay, made very horses of themselves, and spur-galled and quite rid them off their legs with a sharp bit and curb, as they well deserved, who could run away with their Rider formerly, when they were onely rid with a snaffle and gentle hand.

For the rest, he was of strong and able parts, and if ever any was Artificer of his own Future, it was he: valiant of his person, but never using force, when strategem would suffice: bold and resolute, and what he determined once to do, none could hinder him from doing it: nor ever met he with any obstacle, but by force or sleight he would remove it straight; by which he arrived to great fame; and had transmitted it greater, and more pure unto posterity, had he not confounded the soldier with the preacher. In fine, Fortune carried him up so high and on so unstable foundation as the fear of falling took from him all the pleasure of his rise; and he lived with all the fears of an ill cause about him, which made cruelty often necessary, though 't was not natural. And do but imagine of how vast comprehension he was, who grasped and held all England together whilst he lived: which when he died just like a Fagot when the band is broke, fell all to pieces presently: nor could the Body of Rebellion find a Spirit great enough to animate it, when he was gone. And that foundation of Empire which he sought to lay in his Family, but proved that saying true, that great enterprises like great edifices, are onely built for ruin, unless they be finished. To conclude, his Death gave peace to all Christendom who looked upon him whilst he lived just like some blazing star, the portent of war, Ruine and destruction: and when he died, the fatal Influence ceased."

Darauf folgt das "*Picture of Hell*", worin in mittelalterlich-grausiger Art die Schrecken der Hölle beschrieben werden.

Dann kommt zum Schlusse ein hochwichtiges Stück, das uns die besten Aufschlüsse über die Persönlichkeit unseres Autors zu geben vermag. Es ist dies Flecknoe's Selbstporträt, das uns trotz all der naiven Eitelkeit, mit der Flecknoe bei aller äußerlichen Objektivität sich schildert, doch tiefe Einblicke in sein Wesen tun läßt. Auch vom äußeren Menschen Flecknoe können wir uns an der Hand dieses Porträts eine lebhafte Vorstellung machen. Die umfangreiche Selbstbeschreibung hat folgenden Wortlaut:

The Portrait of the Author.

To the Lady . . . . .

Madame,

You demand my Portrait (considerable for nothing but for writing of the rest) and how can I deny you my Portrait, to whom I have given myself? Behold it here then, with all its Imperfections, to which I have added those of my writing it: and that I may declare more freely and with less concern, I shall put off mine own person and put on anothers, whilst I tell you.

In his person there is not much to commend nor discommend: his stature is rather tall then low, betwixt gross and slender, his visage oval and cheeks a little sunk; his eyes black and lively; nose well enough proportioned: mouth with cheerful overture; hair dark and limber; complexion thick and troubled, and rather flesh-coloured than pale; his air and motion sprightly, Nature seeming in his whole composition to have been neither too negligent nor too exact. This he was in his youthful dayes, but now his Physiognomy is much changed by Age; his air grisled, his beard (à la mode of the time) close shaven; his eyes dim and deeply sunk, (to admonish him perhaps, 'tis time to look into himself). In fine, he is well enough content with his exterior (not much unlike that Portrait which commonly passes for Seneca's) but with his interior not so well. For his memory is so fugitive as he must shoot flying, and take it as it comes, or else 'tis gone; and his understanding so darkly lodged, as he is forced to grope it out; whence his Inventions are so low and apprehensions so confus'd; as till he has produced to light and explicated them on paper, he knows not what they are. Whence he writes better than he speaks and his writings are better company then himself. As for his Morning Thoughts they are somewhat, before they are mixt with the Species and distractions of the day; but afterwards nothing but confusion. How he is qualified, you know Madame, and how the Muses and Musick were not averse at his nativity, and he born so averse to all profitable Arts, as he prefers the Pleasant to the Profitable in every thing.

For his Minde, 'tis neither very good, nor very bad; and he is rather enemy to Vice then any great friend to Virtue. His

greatest faults are those of omission, (if they be not more other's faults then his) and next to God, he ows much to his Education, and much unto his Friends, that he commits no more; and not a little to his Enemies, whom he should scorn ever to give that advantage, truly to report any harm of him; and if falsely, 'tis more their harm then his.

For quieting his mind, he hates Business, and never cares for what he cannot have, nor scarce for anything others can deprive him of. He never extends his desires further then to easie things, not to put himself on the rack for the obtaining them: and only paints his hopes in water colours, that without fretting the Table, they may easily be washed out again. Above all, he shuns all high-ways of the vulgar, and by-ways in religion, not to erre in doctrine and opinion. But passing what he is in himself, to come to what he is to others: he is shy of acquaintance, and familiar but with few, and these onely of the nobler and better sort. He is the least bold of any, disdaining that should be paid to his boldness, which he imagines onely due to merit. Onely favour can imbolden him, when he is familiar, without insinuating and incroaching; obsequious, without troubling and molesting you: and complacent without flattery and assentation. As he is willingly enemy to none, so he will be friend to none against their will: nor cares to have those his enemies, who are never like to be his friends: nor those his friends, who are never like to do him good. He never lost any friends that were worth the keeping, nor never made any his friends but onely such: and if any unkindness happens, he retires till the remembrance of former kindness may efface the memory of any latter unkindness: whence most commonly he returns in greater favour than before, if some envious of his favour hinder it not, against whose malice he never sufficiently provides, who having no secondary ends in making friends, uses no secondary means for the conserving them. He loves all things cheerful, splendious and noble, and hates S e c t a r i e s *most of all, because they are otherwise. And he loves easie company, as he does easy garments, making no difficulty to cast off either, when they pain or trouble him: and is so far from regretting the want of them, as he thanks God he can want such troublesome and needless things.*

If he dispraise any, 'tis more his love of perfection then hate to them; and he praises more willingly, then he dispraises; yet since every one hath somewhat praise-worthy in them, and so on the contrary; whilst he looks on his friends on the better side, his enemies must pardon him if he have not the same friendship for them. He blows not hot and cold, but may be blown so: for a cold word freezes him, and a hot makes him presently boil over; when next to his Prince, who can sovereignly dispose of his body, and God who can dispose of soul and body both, he cares not for offending any, who first offendeth him; and he rather expresses the resentments of his offence by writing, then word of mouth, because words in letters are not so apt to fly and break forth as in speech; nor to rise in sparks of anger, nor flames of choler, when they are dead, as when they are alive. And he loves an open rather than a covert enemy, wherefore he puts them timely to the declaration of their enmity, that so the venom driven outward, there may be less danger for himself, and for others too, to be invenom'd by it.

He counts conversation between man and man his second Religion, and so that be good, for their first Religion, or the conversation betwixt God and them, he leaves that unto themselves; this makes many imagine him less zealous, who know not rightly to distinguish betwixt zeal and faction; and who overlash as far in their judgments, as he underdoes perhaps.

Indeed he is sorry and ashamed not to have that dear and tender resentment for Almighty God, as he should have for a noble friend; and that he should be so unthankfull to him for all his benefits, who has blessed him with a happiness and felicity as far superior to Fortune, as health and repose of mind is to Riches, and the solitude they bring along with them: yet he thanks God he fears him so, as he considers himself perpetually in his hands: and if they admired anciently the audacity of young Cato, that he durst offend them who held him out of the window and threatened to throw him down; he much more admires the audaciousness of those who willingly dare offend Almighty God, who holds them in his hands and threatens in case they offend him, not onely to throw them on the ground, but to the bottomless pit of Hell.

Meantime, there is nothing more easie than to mistake his disposition, for necessity often makes him do many things which

naturally he would not do: and he could be fixed, had he any permanent habitation, and apply himself to graver studies, had he not more encouragement for lighter ones; and if he regret the want of Fortune's assistance in any thing, 'tis to further him in his retreat, when growing older, he should be glad to interpose some little space betwixt the business of Life and preparation for his Death.

But 'tis time to leave off, lest I make an Apology for him instead of his Portrait; and write his life instead of giving you the Character of his disposition.

Danach haben wir in Flecknoe das Bild eines etwas schwachsinnigen, sonderbaren und eitlen, aber frommen und nicht unedlen alten Mannes vor uns. Eine Persönlichkeit, die als Dichter ihrer Zeit etwas zu sagen hat, war Flecknoe nicht; er war nicht einmal ein bloßes Formtalent. Das einzig Verdienstvolle, das wir ihm zuerkennen müssen, beruht fast nur in seinem steten Auftreten gegen das Unsittliche und Ausschweifende in der Dichtung und im Leben der damaligen Zeit.

IX.

Ein neues Bühnenstück.

Dem Zwecke, die Literatur zu „reinigen", der Flecknoe stets vor Augen schwebte, diente auch das Bühnenstück, das im folgenden Jahre 1661 gedruckt wurde und den Titel trägt: "*Erminia or: The fair and virtuous Lady. A Tragecomedy.*"[1]) Gewidmet ist es "*To «the fair and virtuous Lady» the Lady Southcot.*"

In der Widmung führt der Autor dann weiter aus, er müsse gestehen, daß das Stück mehr Lady Southcot's Verdienst sei als sein eigenes. Sie habe ihm bei der Anlage des Stückes als Vorbild gedient; von ihr habe er auch die Inspiration zu seiner Ausarbeitung erhalten. Auf ihrem Landsitze in Westham habe er es in Ruhe und fern von allem Trubel der Stadt gedichtet. Es freue ihn daher, daß er sie in seinen "*Heroick Portraits*" noch nicht gezeichnet

[1]) *London, Printed for the Author.* 1661. 8°. 96 S.

und verherrlicht habe; denn das könne er jetzt viel besser in der Figur der Erminia tun.

Aus der Vorrede zum Stücke, die "*to the only few, the best and noblest*" gerichtet ist, erfahren wir sodann weitere interessante Dinge. Flecknoe gesteht, er habe die Vorrede nur deshalb, wie angegeben, überschrieben, weil er sein Stück lediglich zur Zirkulation unter seinen adligen Freunden und Gönnern, nicht aber für die Öffentlichkeit habe drucken lassen. Wie der Fuchs, dem die Trauben zu sauer sind, erklärt er weiterhin, man solle nicht die Nase darüber rümpfen, daß er ein Stück, das nicht aufgeführt worden sei, dennoch habe erscheinen lassen. Er habe nun einmal kein Interesse an der Bühne, und überlasse sie gerne denen, die eines hätten. Er gebe zwar zu, daß das Stück dadurch, daß es nicht auf die Bretter der Bühne komme, an Kolorit verliere. Aber wenn man es im Theater, von Schauspielern aufgeführt, auch besser sehen könne, so vermöge man es doch gedruckt besser zu verstehen.

Durch eine etwas lebhafte Einbildungskraft ließe sich übrigens die szenische Aufführung leicht ersetzen. Um der vielleicht doch nicht genügend regen Phantasie der Leser nachzuhelfen, wolle er deshalb die Szenenwechsel, die Bekleidung und die Namen der Schauspieler angeben, von denen er es am liebsten gespielt sehen würde. Doch ein Beweis, wie bitter er die Nichtaufführung seines Stückes empfand!

Das Personenverzeichnis lautet nun:

The names of the Persons:	*The actors' names:*
The Duke of Missena	*T. Bird* / *Cartwright*
The Prince his Son,	*C. Hart*
Cleander, his General	*M. Moon*
Amynter his friend	*Burt*
Anthenor } *Courtiers of* { *Missena &*	*R. Statterel*
Leontius } *Courtiers of* { *Argos*	*Winterton*
Dimagoras, a soldier	
Clinias { *Two of Cleanders slaves*	*Wat. Clun.*
Cleobulo { *Two of Cleanders slaves*	*Lacy*

The names of the Persons:	*The actors' names:*
Aurindo, alias Cyrena, Princess of Argos	*Mrs. Win. Marshal*
The Duchess,	*Mrs. Marg. Rutter*
Erminia, Cleanders Lady	*Mrs. Weaver*
Cleora / *Olinda* } *The Duchesses Women*	
Althea, Erminias woman	*Mrs. Michel*
Servants, Guards &c.	

The Scene: Missena in Greece.

Naiv-humoristisch mutet der Prolog an. Flecknoe hält dem Publikum vor, daß es, wie kleine Kinder nach Spielzeug, so nach neuen Stücken schreie. Habe es dann wieder ein solches von einem Autor erhalten, so mißachte und verwerfe es dasselbe und begehre nach einem neuen. Trotz dieser betrübenden Tatsache habe er dem Publikum das vorliegende neue Stück geboten, um zu sehen, ob es wirklich eine Zeitkrankheit sei, daß kein Stück mehr Beifall finden könne. Sei das jetzt auch wieder bei dem seinen der Fall, so wisse er sich zu trösten; er steige dann einfach von der Bühne ins Parterre hinab und verdamme mit dem Publikum die Stücke anderer Leute.

Da wir uns jetzt in der Restaurationszeit befinden, so erhält der Hof noch einen eigenen Prolog, worin Flecknoe versichert, wie er das bei späteren Werken regelmäßig tun wird, daß er das Stück hauptsächlich zur Unterhaltung Sr. Majestät des Königs geschrieben habe.

Das Stück spielt im alten Griechenland, und sein Inhalt ist kurz, wie folgt: Der Herzog von Missena hat nicht seinen Sohn, wie man allgemein erwartete, sondern seinen General Cleander als Befehlshaber seiner Truppen in den attischen Krieg geschickt, um sich den Zutritt zu dessen Gemahlin Erminia, zu der er eine heftige Leidenschaft gefaßt hat, zu erleichtern. Aber auch der Prinz, sein Sohn, ist in Erminia vernarrt und sucht durch Bestechung von Erminia's Dienerin Althea, sowie durch Vermittlung seines Pagen Aurindo, Zutritt zu Erminia's Gemächern und ihre Gunst zu erlangen. Da

kehrt Cleander, der den Krieg glorreich zu Ende geführt hat, seinem Heere vorauseilend plötzlich nach Hause zurück, um seine geliebte Gattin zu überraschen. Zu seinem größten Erstaunen findet er aber den Zugang zu seinem Palaste von Trabanten verstellt, und sieht dann zuerst den Herzog und später eine vermummte Gestalt sich vom Hause entfernen. Da schöpft er Verdacht und faßt sofort den Entschluß, seine Frau auf ihre eheliche Treue hin zu prüfen. Sein Freund Amynter, der ihn begleitet, sucht ihn vergeblich davon abzubringen.

Als Mohr verkleidet, bietet er Erminia seine Dienste an, während Amynter einen Brief des Inhalts, daß Cleander noch immer auf dem Kriegsschauplatze festgehalten werde, dem Herzog überbringen muß. Auf diese falsche Nachricht hin macht der Herzog Erminia sofort wieder einen Besuch und wirbt drängender um ihre Liebe; sie weist ihn aber, wie bei seinem ersten Besuche, rundweg ab, was den als stummen Mohr zuhörenden Cleander bedeutend beruhigt. Bald aber wird er von neuer Eifersucht erfaßt, als er die Intimität Erminia's mit Aurindo gewahrt. Aurindo, die als Prinzessin von Argos vom Prinzen wegen seiner Leidenschaft zu Erminia verschmäht worden war und ihm nun als Page verkleidet dient, hatte sich nämlich Erminia entdeckt und von ihr Hilfe in ihrer Liebesnot erbeten und zugesagt erhalten. Aber auch die Herzogin, die Aurindo natürlich für einen Mann hält, und ihr mit Liebesanträgen beschwerlich fällt, ist über die scheinbar anstößige Vertrautheit zwischen dem Pagen und Erminia, die ihr Althea verraten hat, über die Maßen empört und sinnt in ihrer Eifersucht auf blutige Rache. Sie bittet ihren Gemahl, Aurindo, von dem sie sich Erminia's wegen verschmäht glaubt, hinrichten zu lassen. Aber Leontius, der Höfling aus Argos, der seine Fürstin in der männlichen Verkleidung längst erkannt hat, warnt Aurindo vor der drohenden Gefahr. Diese flüchtet nun zu Erminia, die sie in ihrem eigenen Zimmer verbirgt, was den Mohren rasend vor Eifersucht macht. Inzwischen versucht nun der Herzog einen letzten Sturmlauf auf Erminia's Tugend; er besticht den Soldaten Dimagoras, Erminia zu melden, ihr Mann sei auf dem Meere ertrunken.

Wenn Erminia ihren Mann tot glauben muß, hofft der Herzog, sein Ziel leichter erreichen zu können. Aber Erminia gebärdet sich bei der Schreckensbotschaft ganz trostlos und fällt gleich in Ohnmacht, worauf Dimagoras auf Andrängen Amynter's den Anschlag eingesteht. Als sich dann der Herzog selber einstellt, um ihr heuchlerisch sein tiefstes Beileid auszudrücken, erfährt er eine letzte Abweisung. Auf die Kunde, Cleander sei ertrunken, kommt dann auch der Prinz, kondoliert Erminia und tritt zugleich mit seinem Liebeswerben doppelt ungestüm hervor. Erminia geht nach einigem Zögern scheinbar auf seine Zumutung ein und bittet ihn, nachts in ihr Schlafzimmer kommen zu wollen. Auf diese Weise will sie ihn täuschen und mit Cyrena, in die sich Aurindo jetzt umgekleidet hat, vereinen. Der Mohr aber hat das Gespräch mit angehört, und stürzt nun gegen Abend in sinnloser Eifersucht ins Schlafgemach Erminia's, um sie dort in den Armen ihres Buhlen mit diesem zu töten. Er ist der Meinung, sie wolle an zwei Männer zugleich, an Aurindo und an den Prinzen, ihre Ehre verlieren. Zu seiner grenzenlosen Überraschung findet er aber, als er mit gezücktem Schwerte über die Schwelle des Schlafgemaches stürmt, statt des jungen Herrn Aurindo, ein feines Fräulein vor, das Erminia respektvoll mit „Hoheit“ anredet. Beschämt zieht er sich wieder zurück.

Nun hat aber die verräterische Althea auch den Aufenthaltsort Aurindo's erkundet und der Herzogin verraten, die sich in der Nacht mit dem Herzog aufmacht, um das Paar zu überraschen. Sie begeben sich in Erminia's Palast und pochen an ihrem Schlafzimmer; als geöffnet wird, sind sie höchst erstaunt, den Prinzen, ihren Sohn, zu sehen. Als diesem nun die Herzogin die gröbsten Vorwürfe macht, daß er sich mit einer solchen Dirne wie Erminia eingelassen habe, zieht Cyrena ihren Schleier zurück und gibt sich zum allgemeinen Erstaunen als Prinzessin von Argos zu erkennen. In dieser heiklen Situation bleibt nun dem getäuschten und am meisten überraschten Prinzen nichts anderes übrig, als Cyrena schleunig für seine Frau zu erklären.

Wie sich das alles nun so schön aufklärt und entwickelt,

läuft auch Cleander zu seiner keuschen Gattin und wirft seine Mohrenmaske ab. Nach einer Weile erscheint dann auch er mit Erminia auf der Bildfläche, worauf sich alle Mißdeutungen und Irrungen in allgemeines Wohlgefallen und gegenseitiges Vergeben auflösen. Nur Althea wird zur Strafe für ihre Untreue von ihrer Herrin aus dem Dienste entlassen.

Das Stück ist, soviel sich ersehen läßt, nicht aufgeführt worden. Jedenfalls aber ist es das beste Stück Flecknoe's und hätte das Rampenlicht viel eher ertragen als das durchgefallene "*Love's Kingdom*". Es hat eine reiche, verwickelte, spannende Handlung, und die Charaktere sind mit ziemlicher Folgerichtigkeit gezeichnet. Freilich darf man auch hier keinen zu strengen Maßstab anlegen. Daß sich z. B. die als so überaus sittenstreng geschilderte Erminia zu dem gefährlichen Abenteuer zugunsten Cyrena's bereit finden läßt, ist nicht recht glaublich. Auch daß sich der Herzog, der im Verlaufe des Stückes Erminia mit allen Mitteln zum Ehebruch zu verführen sucht, am Schlusse als wackeren Biedermann entpuppt, und noch dazu erklärt, er habe nur in bester Absicht Erminia auf die Probe stellen wollen, ist eine grobe Unwahrscheinlichkeit.

In recht glücklicher Weise ist dagegen das humoristische Element im Stücke verwendet. Die zwei Sklaven Cleander's, Clinias und Cleobulo, freuen sich riesig, daß sie einen schwarzen Genossen bekommen. Sie hoffen an ihm einen Prügeljungen zu haben, an dem sie ungestraft ihren Mutwillen auslassen könnten. Aber so oft sie ihm einen Schabernack spielen oder ihn prügeln wollen, bekommen sie die Schläge und Quälereien von dem kräftigen und resoluten Mohren jedesmal mit Zinseszinsen zurück, so daß sie zuletzt sehr froh sind, als sich der angebliche Mohr und Mitsklave als ihr Herr entpuppt.

Wenn Flecknoe im Epiloge zu dem Stücke meint, daß alle Zuschauer, die es auf der Bühne spielen sehen, dadurch das Theater reinigen und heben helfen, so ist das doch cum grano salis zu verstehen. Für seine Zeit bedeutet das Stück ja wohl einen Fortschritt zum Moralischen hin; aber absolut genommen ist die Atmosphäre des Ganzen — mit Ausnahme

des Charakters der Erminia, die sich aber auch allzu leicht zu dem Abenteuer für Cyrena bereit findet — immer noch eine ziemlich schwüle, so daß das an bedenkliche Stoffe aller Art gewöhnte Publikum auch in dieser Beziehung auf seine Rechnung gekommen wäre, wenn das Stück eine Aufführung erlebt hätte. Die Bemerkung Langbaine's, Flecknoe habe das Publikum überreden wollen, "*that Imagination would supply the defect of Action*", ist jedenfalls für dieses handlungsreiche Stück unzutreffend, und gerade dieser Reichtum an Handlung hätte dem Stücke zu einem Erfolg auf der Bühne wohl verhelfen können.

Über die Wahl des Namens "*Erminia*" finden sich verschiedene Andeutungen im Stücke. Flecknoe will eine Frau schildern, deren besondere Eigenschaft die Keuschheit, die Reinheit ist. Er vergleicht sie nun mit dem Hermelin, dessen Fell von fleckenloser Weiße ist, und bildet aus: ermine = Hermelin, den Namen Erminia. So sagt Erminia in der 4. Szene des 1. Aktes:

"*Then if they stir abroad, the world's so foul and dirty, how nicely one must go, and step by step pick out their way, not to defile their Ermine purity?*"

Und in der 4. Szene des 3. Aktes heißt es noch deutlicher:

"*Oh ye Gods! E r m i n i a is as white I see as is her n a m e or innocence itself, and I'm o'rjoyed with it.*"

Die Handlung des Stückes zeigt reiche Anklänge an das Drama der Shakspere'schen Zeit. So erinnert Cyrena, die als Page verkleidet ihrem Geliebten dient, an die gleichfalls als Page auftretende Viola in Shakspere's „Was ihr wollt" und an Imogen in „Cymbeline". Auch in den "Two Gentlemen of Verona" ist dieses Motiv schon verwendet. Die Unterschiebung der treulos verlassenen Cyrena an Stelle der Erminia meist unwillkürlich auf „Ende gut, alles gut" hin, wo Bertram seine rechtmäßige, aber von ihm verlassene Gattin Helena untergeschoben wird, und auf „Maß für Maß", wo das gleiche Motiv begegnet. Das Grundmotiv des Stückes, das Liebeswerben eines Fürsten um die Gattin seines für ihn

Krieg führenden Generals, bildet wohl eine Erinnerung an das pseudoshakspere'sche Stück "King Edward III", in dem auch das Werben des Königs an der Tugend der Gräfin Salisbury scheitert. Ferner könnte das Stück "The Faithful Friends" von Beaumont und Fletcher hier Pate gestanden haben. Der König Titus Markus von Rom sendet nämlich in diesem Stücke seinen Günstling in den Krieg, um dessen neuvermählte Frau für sich zu gewinnen, kommt aber damit nicht zu seinem Ziele. Daß die liebende Cyrena als Aurindo noch den Liebesboten zwischen dem Geliebten und der Rivalin machen muß, ist ein Motiv, das Flecknoe bereits in "*Love's Dominion*" benützt hat und das vielleicht eine Reminiszenz aus Shakspere's „Was ihr wollt" ist.

In ähnlicher oder gleicher Weise finden sich die Motive und Situationen des Stückes in verschiedenen Dramen der Restauration und der ihr vorhergehenden Zeit.

Da sich Flecknoe hier auf realerem Boden bewegt als in seinem phantastischen "*Love's Dominion*", so ist auch die Sprache in der "*Erminia*" natürlicher geworden. Der größte Teil des Stückes ist in Versen geschrieben, und zwar wechseln heroic couplets, Blankverse und unregelmäßig gebaute Zeilen aller Art miteinander ab. Die Verse sind fast stets derartig, daß man sie nur durch die Hervorhebung am Druck als solche erkennt. Eigentlich sind sie Prosa. Schwülstige Stellen, die den Einfluß der *Arcadia* erkennen lassen, finden sich zwar auch hier, sind aber nicht so zahlreich und aufdringlich wie in anderen Werken. So sucht der Prinz z. B. Erminia's eheliche Treue durch folgende Phrase wankend zu machen: "*'Tis crime in Cleander to appropriate to himself an universal good, and injustice in you to consent unto th' impoverishing the world to enrich Cleander's bed.*" Von schlechtem Geschmack zeugt auch die Szene, in der sich der Prinz, als Kriegsgott Mars verkleidet und auf einem Piedestal stehend, von der arglosen Erminia um glückliche Heimkehr ihres Gatten aus dem Kriege anflehen läßt. Als die Statue des Pseudogottes zum Entsetzen Erminia's dann plötzlich lebendig wird, erklärt der Prinz galant: "*'Tis your beauty, fairest, has given me life and motion; and if in the cold veins of frozen marble 't has the*

vertuous force to inspire and infuse such spirit and vital heat, imagine in my bosom what it must needs beget."

Das hätte Sir Philipp Sidney auch nicht viel besser machen können.

X.

Eine Umarbeitung von "Love's Dominion" nebst einer Abhandlung über die englische Bühne.

Endlich sollte ein Wunsch Flecknoe's, den er seit langem gehegt hatte, wirklich in Erfüllung gehen: Eines seiner Stücke wurde aufgeführt. Diese Tatsache erfahren wir aus dem Titel der 1664 erschienenen Neuausgabe und Umarbeitung von "*Love's Dominion*". Sie trägt die Aufschrift: "*Loves Kingdom. A Pastoral Trage-Comedy. Not as it was acted at the Theatre near Lincoln's Inn, but as it was written, and since corrected.*" Gewidmet ist das Stück diesmal dem Herzog von Newcastle. Aus dem Wortlaut der Widmung erfahren wir sodann, daß das Stück bei der Aufführung durchfiel. Über die Gründe äußert sich Flecknoe wie folgt: "*The People, who (as one says well) are Judges without Judgment, had condemn'd this Play on the Stage, for want of being rightly represented unto them: at which many noble Persons were so much offended, as I could not in any one Act do it more right, or give them more satisfaction, then by Printing it, to shew its Innocence.*" An dem Mißerfolg sind also nur das Publikum und die Schauspieler schuld, die es nicht richtig aufgeführt haben! Um dem Leser nun das Verbrechen der Schauspieler recht zu beweisen, gibt Flecknoe genau sein Bühnenmanuskript in der vorliegenden Ausgabe wieder. Das ist aber für jeden Urteilsfähigen nichts anderes als eine glänzende Rechtfertigung der Schauspieler; denn *Love's Dominion* wäre noch aufzuführen gewesen, aber das umgearbeitete *Love's Kingdom* mußte von vornherein Fiasko machen; wenn die Regie das Stück daher etwas veränderte und zurechtschnitt, so tat sie es sicher im Interesse des Autors und des Stückes.

Die Umarbeitung und „Verbesserung" des Stückes ist

nämlich in jeder Beziehung eine „Verböserung“ geworden. So ist gleich die Einführung der Venus, die aus den Wolken herab einen galanten Prolog spricht, als verfehlt und geschmacklos zu betrachten. Mehr nebensächlicher Natur ist die Umwandlung des „Liebespapstes“ Philostrates in einen Theotimus, der den Titel "*Love's Arch-Flamin*" führt. Polydor wird aus einem "*Love's Minister*" zu einem "*Love's Inquisitor*". Neu ist die Figur des Diophanes, Advokaten am Gerichtshof der Liebe; aus der Nymphe der Flammette ist eine Amaranthe, "*Governess of the Nymphs*", geworden. Bellinda muß jetzt schon nach dreimonatlichem Aufenthalte schwören, daß sie jemand auf der Insel liebe; zugleich wird am nämlichen Tage die Jahresfeier der Ankunft der Venus auf Cypern abgehalten. Die Haupthandlung geht im großen und ganzen wie früher weiter. Nur am Schlusse ist die Änderung eine ebenso ausgedehnte wie ungeschickte. Diesmal wird nämlich Palamon (so heißt jetzt Euphanes) auch durch den Vergiftungsversuch Filena's noch nicht gerührt. Theotimus gebietet ihm nun, das Herz der Filena, das er geraubt, ihr wieder zurückzuerstatten und ihr sein Herz dazu zu schenken. Der Ruchlose weigert sich dessen aber entschieden und soll daher als *Love's Rebell* zur Strafe auf ein ödes Eiland verbannt werden. Aber auch das nutzt noch nichts. Palamon erklärt vielmehr kaltblütig, er könne wohl den Ort, aber nicht sein Herz ändern. Da tritt plötzlich ein furchtbares Erdbeben ein, der Liebestempel erstrahlt in hellstem Glanze und die Liebesgöttin schwingt eine flammende Fackel. Durch dieses Wunder wird nun natürlich auch Palamon's steinhartes Herz erweicht; er sinkt, von Liebesgluten verzehrt, zu Boden und heiratet dann — Filena. Damit ist nun glücklich bewiesen, daß die Liebe auch die härtesten Herzen erweicht, und die Geschichte zu Ende.

In der Nebenhandlung wird die wirklich komische Szene, in der Flammette den Pamphilus mit der Puppe narrt, diesmal weggelassen, und Pamphilus einfach mit Kastration bedroht, wenn er nicht von den Nymphen ablasse.

Die in der ersten Fassung eingehaltene Szeneneinteilung ist hier aufgegeben.

Dem bösen Publikum gegenüber, das sein Stück durchfallen ließ, begründet Flecknoe die Vorzüglichkeit seiner Leistung im einzelnen. So sagt er im Vorwort: "*The greatest fault in this kind of writing, is to err against Art and Decorum* (*sic!*) *of which I hope this Play is free*"; so frei allerdings, daß nichts Natürliches mehr daran ist. Zu der kritischen Frage, ob Blankvers oder nicht, die in der Restaurationszeit eine so große Rolle spielte, nimmt hier auch Flecknoe Stellung. Er bemerkt: "*For the Rhyme, 'tis more excusable in Pastorals, then in other Plays: and where I leave the Rhyme or numbers, I imagin'd, that as a good Actor was like a good Singer, so a good Play was like a good song: where 'tis not necessary all notes shu'd be of equal length.*" Wie in der ersten Bearbeitung, so ist auch hier der größte Teil des Stückes wirklich im *blank verse* geschrieben, der aber nicht nur sehr unregelmäßig, sondern auch oft recht holprig und unpoetisch gebaut ist. Die Handlung des Stückes findet Flecknoe sodann "*neat and handsome*"(!), die Sprache "*soft and gentle, suitable to the persons who speak, neither on the ground, nor in the clouds; but just like the Stage, somewhat elevated above the common*". Aber weder das geschraubte Pretiösentum der edlen Figuren, noch die Zotereien des Pamphilus können den Eindruck beseitigen, daß der Autor absolut keine wirklichen Menschen, keine Individualitäten zeichnen kann.

Diesem verunglückten Stücke "*Love's Kingdom*" ist in seiner Ausgabe von 1664 eine wichtige Abhandlung beigeheftet, die "*A Discourse of the English Stage*" betitelt ist. Dieser Essay wird von Langbaine als Flecknoe's bestes Werk angesehen, und Hazlitt [1]) hat ihn sogar in unserer Zeit neu herausgegeben.

Flecknoe hat seine Auslassung in die Form eines Briefes an den Marquis von Newcastle gekleidet.

Er beginnt mit einer kurzen Geschichte des Dramas bei den Italienern, Spaniern und Franzosen. Dann leitet er auf das englische Drama über, dessen Anfänge und Entwicklung

---

[1]) *The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664.* (In der Roxburghe-Bibliothek) 1869. 275—281.

er etwas breiter beschreibt. Von den Elisabethanern sagt er: "*In this time were Poets and Actors in their greatest flourish, Johnson, Shakespear, with Beaumont and Fletcher, their Poets, and Field and Burbidge, their Actors. For Plays, Shakespear was one of the first who inverted the Dramatick Style, from dull History to quick Comedy, upon whom Johnson refin'd, as Beaumont and Fletcher first writ in the Heroick way, upon whom Suckling and others endeavoured to refine agen; one saying wittily of his Aglaura, that 't was full of fine flowers but they seem'd rather stuck, then growing there; as another of Shakespear's writing, that 't was a fine garden but it wanted weeding.*"

Der französische Einfluß, der Flecknoe bei seinen eigenen dramatischen Arbeiten die drei aristotelischen Einheiten so ausdrücklich festhalten ließ, macht sich auch hier fühlbar. So bemerkt er über das englische Theater im Gegensatze zum französischen: "*There are few of our English Plays (excepting only some few of Johnsons) without some faults or other; and if the French have fewer then our English, 'tis because they confine themselves to narrower limits, and consequently have less liberty to erre.*"

Die hauptsächlichsten Fehler der englischen Dramatiker bestehen nach Flecknoe darin, daß sie ihre Stücke zu sehr mit Handlung überladen und sie zu lang und zu verwickelt werden lassen, so daß sich der Zuschauer im Theater gar nicht mehr auskenne.

Er selber beschreibt dann folgendermaßen, wie ein gutes Stück beschaffen sein soll: "*A good Play shu'd be like a good stuff, closely and evenly wrought, without any breakes, thrums or loose ends in 'um, or like a good Picture well painted and designed; the Plot or Contrivement, the Design, the Writing, the Coloris, and Counterplot, the Shadowings, with other Embellishments: or finally, it shu'd be like a well contriv'd Garden, cast into its Walks and Counterwalks, betwixt an Alley and a Wilderness, neither too plein, nor too confus'd.*"

Die allgemeine Anschauung seiner Zeit, die Ben Jonson über Shakspere stellte, teilt Flecknoe. Er bemerkt über die einzelnen Dramatiker: "*To compare our English Dramatick Poets together (without taxing them) Shakespear excelled in a natural*

Vein, Fletcher in Wit, and Johnson in Gravity and Ponderousness of Style; whose only fault was, he was too elaborate; and had he mixt less erudition with his Playes, they had been more pleasant and delightful then they are. Comparing him with Shakespear you shall see the difference betwixt Nature and Art; and with Fletcher, the difference betwixt Wit and Judgment."

Beaumont und Fletcher findet er ausgezeichnet in ihrer Art; nur wußten sie das Dekorum nicht zu wahren. Namentlich Fletcher wirft er nicht ohne Berechtigung vor, daß er "*that witty obscenity*" in seinen Stücken eingeführt habe, "*which like Poison infus'd in pleasant liquor, is always the more dangerous the more delightful.*"

Von den Dichtern leitet Flecknoe auf die Schauspieler über, von denen er namentlich Field und Burbadge preist. Der fanatisch puritanischen Richtung gegenüber, die das Theater als Teufelswerk überhaupt verwarf, verteidigt es Flecknoe warm als harmlose und unschuldige Erholung. Dabei wiederholt er seine schon früher ausgesprochene Forderung, das Theater müsse moralisch und erzieherisch zu wirken suchen. Zuletzt streift er noch das Regiewesen der Bühne und schließt mit dem Geständnis, er habe sich deshalb so über die moderne Bühne verbreitet, um anderen Gelegenheit zu geben, sich ebenfalls, und eingehender als er, über die Sache zu äußern.

XI.

Neuausgaben der „Charakterbilder" und eine Sammlung verschiedener Arbeiten.

Im folgenden Jahre, 1665, erlebt Flecknoe die Freude, eine zweite Auflage der "*Enigmatical Characters*" [1]) herausgeben zu können. Die „Charaktere" scheinen wirklich, und zwar verdientermaßen, großen Anklang gefunden zu haben,

[1]) *Sixty nine Enigmatical Characters, all very exactly drawn to the Life. The Second Edition by the Author R. F. Esquire. For W. Crook: London. 1665.* Entspricht inhaltlich genau der ersten Ausgabe.

denn der Autor sah sich veranlaßt, noch im nämlichen Jahre eine nochmalige und diesmal stark veränderte Ausgabe des Werkes erscheinen zu lassen. Der Titel lautet: "*Aenigmatical Characters. Being rather a New Work then New Impression of the Old. London 1665.*"

Ein Huldigungsgedicht an Karl II. leitet das Buch ein. Flecknoe scheint allerdings Grund gehabt zu haben, dem König zu schmeicheln, denn, wie er mit Stolz im Vorworte hervorhebt, haben seine "*Characters*" die Ehre gehabt, "*to have pleased crowned Heads.*" Ferner erfahren wir an der gleichen Stelle, daß der Herzog von Gloucester über sie geurteilt habe, "*that some of them were the best as ever he had read.*" Flecknoe wiederholt sodann nachdrücklich seine moralische und erzieherische Absicht, die er mit der Veröffentlichung des Werkes habe. Weiterhin erfahren wir, daß sich viele Leser über die „Schlüssel“ zu den einzelnen Charakteren die Köpfe zerbrochen haben. Dazu sagt der Autor, daß er niemandem den Gefallen tun wolle, die Namen der Personen, die er im Auge gehabt habe, auszuplaudern. Wer daher als Urbild dieses oder jenes „Charakters“ eine bestimmte Persönlichkeit nenne, tue es lediglich auf seine Gefahr hin; er wolle nur soviel verlauten lassen, daß er die Herzogin von Lothringen und ihre Schwester in einigen „Charakteren“ gezeichnet habe.

Mit der Widmung bekundet Flecknoe diesmal einen gesunden Humor. Da die Herzogin von Lothringen, der die erste Ausgabe gewidmet war, inzwischen das Zeitliche gesegnet hatte, widmet nun Flecknoe die vorliegende Ausgabe einer anderen Dame, die er aber nicht nennen will, da es dem Wesen des ganzen Buches entspreche, wenn der Name "*enigmatical*" bleibe.

Inhaltlich hat Flecknoe die neue Ausgabe um neun Stücke vermehrt, und die alten neunundsechzig hat er teilweise umgearbeitet. Von den neuen „Charakteren“ bietet der eines "*Mendicant Irish Priest*" besonderes Interesse, sowohl in kulturhistorischer Beziehung, als mit Rücksicht darauf, daß sich aus dieser Tatsache ein Schluß auf Flecknoe's Nationalität ziehen läßt. Wenn er nämlich selber so ein armer "*mendicant*

6*

Irish priest" gewesen wäre, hätte er sich wohl kaum so despektierlich über diese Menschenklasse ausgelassen.

Das Stück lautet: "*He goes over seas in trouses, and there turns beggar before he turns student; and learns the art of craving before any other Art: By which he brings all the town where he lives into contribution for his maintenance, one giving him victuals, another clothes, even to the devout honest cobbler, who gives him the mending of his brougs or shoes. If they be many of them, they beg some old house or other (which they call a College) and there live together like so many beggars in a barn; and to stir up the people's charity and compassion towards them, they tell them lamentable stories of Ireland, and St. Patricks Purgatory, (which they believe the sooner, because they look like so many poor fools come out of it themselves.) Having thus provided for his other necessities, he begs his learning, and having got a few scraps of Latin together, is made Priest; when like a ragged colt, he changes his coat for a cassock, so old and threadbare, as't has neither lining nor outside, and you would doubt wherever 't were new or no. Then by recommandation to some under-Sacristan, he gets to say Dirges, by which and the candles ends, he picks up a pritty living, and is as sure as the beggars of the parish to be at every dole and funeral. After this, if he get a Chappel of some twenty Nobles a year, or to be under-Pater to some monastery of nuns, he thinks himself a bishop and very Patriarch: and if he chance to come to any higher promotion, he is glorious, as all this is forgot, and in short time himself too.*"

Von den übrigen neuen Stücken wären noch "*Of a Chimerical Poet*" und "*Of your fanatic Reformers*" zu erwähnen; das letztere ist gegen die Katholikenhasser gerichtet.

Die folgende Publikation Flecknoe's, die 1666 unter dem Titel "*A Farrago of Several Pieces*", erschien, ist ein Sammelwerk wie die "*Miscellania*". Das Werkchen ist der Herzogin von Newcastle gewidmet, deren Gastfreundschaft und Unterstützung Flecknoe lange genoß, wie er angibt. Auf der Besitzung der Herzogin in Welbeck sei das Buch auch entstanden.

Im Vorwort erklärt er dann ausdrücklich, er schreibe diese kleinen Sachen nur zum Vergnügen seiner Freunde und nicht für die Kritiker, die zu gescheit, oder für den Pöbel,

der zu dumm sei. "*I publish them onely for my friends, and should be sorry they should come into the hands of any other.*" Er habe nicht den Ehrgeiz, sie in der Bodleiana zu sehen, bemerkt er. [Das einzige Exemplar dieses Werkes, das mir bekannt wurde, befindet sich nun gerade in der Bodleiana.] Wenn andere Leute für den Nachruhm schrieben, so schreibe er nur, um nicht schon bei Lebzeiten für tot zu gelten. "*When I am dead, let posterity dispose of my memory as it pleases. Alive, I desire to live with this reputation, of conserving an inviolable faith unto my friends, a loyal heart to my prince and a good conscience to Almighty God.*"

Das Buch beginnt mit einem außerordentlich geschmacklosen Gedicht auf die Schwangerschaft der Königin, dem ein eben solches auf ihre Fehlgeburt folgt. Beide sind in *heroic couplets* abgefaßt. Weiterhin finden wir eine Reihe von Gelegenheitsgedichten zum Preise seiner Gastgeber in Welbeck. So: "*To Janus. Recommending Welbeck to him. On Newyears-day 1666.*" "*On the Dutchess of Newcastles Closet.*" „*On Welbeck.*" "*The Birth-Day.*" Diese Stücke zeichnen sich durch fade, übertriebene Schmeicheleien und durch Mangel an dichterischen Qualitäten in gleicher Weise aus. In den späteren Sammlungen von 1670, 1671 und 1673 finden sie sich zum größten Teile wieder. Auf die Verse folgt dann eine schwülstige Verherrlichung in Prosa: "*The Pourtrait of Margaret Dutchess of Newcastle*", in welchem Stück die Herzogin besonders als Dichterin und Philosophin gepriesen wird.

Der Baronin Bromley erteilt er dann gute Ratschläge über Erziehung. Eine Hauptsache sei die Wahl richtiger Erzieher. Man solle dazu lieber kluge als gelehrte Leute, lieber Gentlemen als Pedanten und lieber erfahrene Männer als Bücherwürmer wählen. Vor allem aber müsse der Erzieher tief religiös sein, denn es gingen mehr Seelen aus Mangel an guten Erziehern als Kinder durch schlechte Hebammen zugrunde.

In einem weiteren Stück spricht er in faden Gemeinplätzen über die Wahl eines Weibes. Nachdem er sich dann noch "*Of Benefits*" verbreitet hat, schiebt er eine Reihe von "*Characters*" ein. "*Of one who changes day into night*", "*Of*

a French Taylor", "*Of an Old Bachelor*", "*Of a Wife in General*" und "*Of an Excellent Wife*". In "*Of your new Irreligious Order*" zieht Flecknoe sehr scharf, aber nicht ohne Witz, gegen die Ausschweifungen seiner Zeit los.

Nun folgt ein "*Essay of History, and how it is to be written*", der statt selbständiger Gedanken fast lauter Gemeinplätze enthält. Geschichte müsse wie eine würdige Matrone dargestellt werden, reich, nicht prunkend; anständig, nicht phantastisch. Man darf nicht bloß Handlungen berichten, denn das tun auch die Zeitungen; man muß die inneren Beweggründe dieser Handlungen aufzeigen. Ein Historiker muß daher richtiges Urteil besitzen.

Im nächsten Aufsatz "*Of Musick and Poetry*" beklagt es Flecknoe, daß Musik und Dichtkunst nicht mehr wie in alten Zeiten innig miteinander verbunden seien. Hieran schließt sich der hier wieder abgedruckte, schon bei den "*Miscellania*" behandelte "*Discourse of Language*".

Das folgende Stück "*Of Noble Women*" ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Flecknoe gesteht: "*I know not under what constellation I was born, that it has always been my Fortune to live amongst the best and noblest of womankind; but I am sure, it has been a happy and fortunate one for me; for there I have seen nothing but honourable and vertuous; there as in a Sanctuary I have lived, protected from the vices of the time; and there (if any where) I have found that saying true, that if vertue could be seen with mortal eyes, 't would ravish all with admiration and reverence.*"

Nach einem moralisierenden Stücke "*Of those who glory in their vices*" kommen sodann zum Schlusse zwei Briefe an eine mit dem Decknamen "*Theotima*" bezeichnete Persönlichkeit, die so etwas wie ein geistlicher Berater Flecknoe's gewesen zu sein scheint. Im ersten Brief "*Of Religion and Good Life*" spricht sich Flecknoe gegen die zahlreichen Sekten und Glaubensmeinungen aus: die hätten nicht die Wahrheit, denn nur der alten Kirche habe Christus versprochen, daß er bei ihr bleiben wolle bis ans Ende der Zeiten. Er schließt: "*Let us hold firm unto the old, which our Saviour himself has instituted and taught us, who says of himself, that he is the Way, the Truth*

and the Life; the Way, in which we cannot erre; the Truth, by which we cannot be deceived; and the Life, in which and by which we are to live eternally."

Der zweite Brief enthält die Antwort auf den Rat seines Freundes, doch Bücher über religiöse Dinge zu schreiben. Flecknoe dankt "*Theotima*" für die gute Meinung, die er über ihn hat, da er ihn für fähig halte, derartige religiöse Bücher zu verfassen. Aber wo finde man Leser dafür? Kein Mensch wolle geistliche Schriften lesen. Es gäbe übrigens schon religiöse Werke genug; möchten doch die gelesen und befolgt werden! Weiterhin meint Flecknoe, die Leute hätten mindestens ebensoviel Moral wie Religion nötig, und man solle zuerst das Laster und den Unglauben aus den Herzen reißen, ehe man ihnen Tugend und Gottesfurcht einpflanze. Darauf schließt Flecknoe: "*This then is the way, Theotima, which I have taken, which I find but approved by you, I shall with the more cheerfulness pursue it, and glory in the title of being*

Your devoted Servant and Convertit.

Im gleichen Brief beteuert er auch "*I thank God, I am still constant to my first principles*". Dieses Schreiben liefert uns also den Beweis, daß Flecknoe wohl schon in der Jugend zum Katholizismus übergetreten sein muß. Die immerhin auffällige Tatsache, daß Flecknoe in allen seinen Schriften nie von seiner Heimat, seinen Eltern, Geschwistern usw. ein Wörtchen verlauten läßt, ist vielleicht daraus zu erklären, daß er sich infolge seiner Konversion von seiner Familie lossagen mußte.

XII.

Anlehen bei Molière.

Im nächsten Jahre, 1667, erschien dann wieder ein neues Stück unter dem Titel: "*The Damoiselles a la Mode. A Comedy*" [1]), das Flecknoe dem Herzog und der Herzogin

[1]) *Compos'd and Written by Richard Flecknoe. London: Printed for the Author, 1667. 8⁰.* 124 S.

von Newcastle widmete. Die Quellen, denen er den Stoff entnahm, gibt der Autor in der Vorrede selber an. Das Lustspiel ist einfach eine Compilation dreier Stücke von Molière. "*This Comedy*," sagt Flecknoe, "*is taken out of several Excellent Pieces of Molière. The main plot of the Damoiselles out of his Precieuses Ridicules: the Counterplot of Sganarelle, out of his Escole des Femmes, and out of the Escole des Marys, the two Naturals.*" Er habe aber das alles nicht so direkt herübergenommen, gesteht Flecknoe, so daß er kein Verdienst mehr daran hätte; sondern wie die Biene habe er den fremden Stoff gesammelt und dann mit seinem eigenen Wesen durchtränkt. Er habe daher nicht bloß übersetzt, sondern das Stück mit wirklich englischem Geiste zu erfüllen gesucht.

In einer Einleitung, die Flecknoe dem Stücke voranstellt, läßt er sich zwei Theaterbesucher über das Stück unterhalten. „Hat er eine Partei für sich?" frägt der eine. „Wenn niemand sein Stück hinaufschreit, wird es sicher niedergeschrien, bevor noch der Vorhang gezogen ist." „Was das anbelangt," meint der andere, „so ist er ein sonderbarer Kauz, der keiner Partei seinen Erfolg danken und lieber auf eigenen Beinen stehen, als auf fremden Stelzen gehen will."

Nach dieser captatio benevolentiae verteilt Flecknoe die Rollen des Stückes wieder an Schauspieler, um dem phantasiebegabten Leser die Aufführung teilweise zu ersetzen. Diese Naivität läßt er sich nun einmal nicht nehmen. Die Aufstellung lautet:

	The Persons Represented		*The Representers, as they were first design'd*
Monsir	*Bonhomme, Father to the Damsels*		*Cartwright*
	Valerio,	*In love with Isabella*	*C. Hart*
	Ergasto,	*His friend*	*W. Winterton*
	Du Buisson	*Suitors unto them*	*Burt*
	La Fleur		*E. Keninston*
	Sganarelle, Guardian to Isabelle		*J. Lacy*
	Marquis Mascarillio	*Two Laqueys disguised*	*M. Moon*
	Count Jodelet		*R. Shatterel*
	Isabella, a witty Damoiselle		*Mrs. Rutter*

The Persons Represented	*The Representers, as they were first design'd*
Mlle { *Mary* / *Anne* } *Damoiselles a la Mode*	*The Two Marshals*
Lysette, the Damoiselles' waiting Woman	*Nel Guin*
Two Natural Fools, Sganarelle's Housekeepers	*Alexander & Wilbraham Batmon*
Two Chair-Men; Gentlemen & Ladies for the Ball	

The Scene: Paris.

Die Kompilation ist im allgemeinen als eine ziemlich glückliche und gelungene zu bezeichnen, wenn auch eine Überladung eintreten mußte. Flecknoe hat es verstanden, die drei verschiedenen Molière entnommenen Motive zu einem neuen Ganzen zu komponieren. Dabei ist er von seiner Vorlage sehr wenig abgewichen. Das "*Englishing*", von dem Flecknoe spricht, bezieht sich nur auf die stark vergröberte Sprache und auf spezifisch englische Einzelheiten. Einige Szenen der Molière'schen Stücke hat Flecknoe zusammenziehen müssen, um nicht gar zu weitschweifig zu werden, aber sonst hat er sich sogar an die Szeneneinteilung seiner Vorlage gehalten. Die Namen hat er teilweise abgeändert; aus den Edelleuten La Grange und Du Croissy hat er einen Du Buisson und einen La Fleur gemacht, und die pretiösen Fräulein Madelon und Cathos hat er in eine Anne und eine Mary verwandelt.

Die Art und Weise, wie Flecknoe die entlehnten Stoffe zu einem neuen Ganzen verwob, zeigt am besten die Inhaltsangabe des Stückes.

Bonhomme besucht mit seinen Töchtern Anne und Mary Sganarelle und dessen Mündel Isabella. Dabei tauschen die beiden Vettern ihre verschiedenen Ansichten über Erziehung aus. Während Bonhomme für eine vernünftige Freiheit seiner Töchter eintritt, ist Sganarelle für ständige Überwachung und läßt Isabella nicht einmal ihre Cousinen fortbegleiten. Dafür muß er sich dann selber unbewußt zum Liebesboten zwischen seiner listigen Mündel und ihrem Geliebten Valerio hergeben.

Den Töchtern Bonhomme's werden unterdessen von den beiden Edelleuten Du Buisson und La Fleur ehrende Heiratsanträge gemacht, welche die jungen Damen jedoch, als dem Ceremoniell des Pretiösentums zuwiderlaufend, entrüstet zurückweisen. Die gekränkten Freier senden nun ihre Lakaien als Marquis Mascarillio und Graf Jodelet verkleidet zu den Fräulein, die von den pretiösen vornehmen Herren ganz entzückt sind und für sie sogar eine Tanzunterhaltung veranstalten, wozu sie die Nachbarn und ihre Base Isabella, die aber nicht erscheinen darf, einladen. Inmitten des Tanzvergnügens treten nun plötzlich Du Buisson und La Fleur mit dicken Knüppeln auf, reißen ihren Dienern die Verkleidung herunter und prügeln sie zum Entsetzen und zur Beschämung der pretiösen Fräulein tüchtig durch.

Während dieser Vorgänge im Hause Bonhomme's beschließt Sganarelle, seine Mündel schon am folgenden Tage zu heiraten. Durch eine neue List gelingt es Isabella aber, ihren verhaßten Vormund zu täuschen und zu Valerio zu fliehen. Sganarelle, der infolge einer weiteren Überlistung auch seine Einwilligung zur Heirat des jungen Paares gegeben hat, muß zum Schaden auch noch den Spott Bonhomme's ertragen. Dessen Töchter sind durch die Lektion, die ihnen ihre Freier erteilt haben, nun vernünftiger geworden und reichen den beiden braven Edelleuten die Hand zum Ehebunde.

Das derbkomische Element des Stückes vertreten die zwei "*Natural Fools*", die Molière's Alain in der «*École des Femmes*» nachgebildet sind. Sganarelle hat sie in seinen Dienst genommen, weil er glaubt, daß sie zwar sein Haus gut bewachen könnten, aber zu dumm seien, um etwas zu stehlen oder davonzulaufen. Natürlich machen sie stets alles verkehrt und geben zu mancher komischen Situation Anlaß. Das Beste ist wohl die Szene, in der Sganarelle ihnen aufs dringendste einschärft, ja niemand einzulassen. Um sie zu erproben, dringt er nun selber ein und wird von ihnen unter der Tür seines Hauses arg durchgebläut.

Auch bei diesem Stücke muß sich Flecknoe wieder entschuldigen, daß er es drucken ließ, ohne daß es vorher aufgeführt worden wäre. In besonders naiv-drolliger Weise

schiebt er diesmal die Schuld den Theaterdirektoren in die Schuhe. Er sagt: "*For the acting it, those who have the Governing of the Stage, have their Humours, and wou'd be intreated; and I have mine, and wo'nt intreat them: and were all Dramatick Writers of my Mind, they shou'd wear their old Playes thredbare, ere they shou'd have any new, till they better understood their own Interest, and how to distinguish betwixt good and bad.*"

Das Stück scheint übrigens umgearbeitet und später dann aufgeführt worden zu sein, wie aus einem "*Prologue for the revival of his Damoiselles a la Mode, acted by his Majesties Servants*" hervorgeht, der auf S. 74 f. der "*Epigrams*" von 1670 enthalten ist.

XIII.

Davenant's Reise ins Jenseits.

Das Jahr 1668 brachte wieder eine Veröffentlichung unseres Autors, die, so unbedeutend sie an sich ist, doch für Flecknoe ganz charakteristisch genannt werden muß. William Davenant, der bedeutendste Dramatiker seiner Zeit, der für die Wiederbelebung des englischen Theaters nach der puritanischen Unterdrückung erfolgreich tätig war, hatte eben das Zeitliche gesegnet. Unser Flecknoe wußte nun nichts Eiligeres zu tun, als über diesen Mann, den er sonst hoch verehrte, wie aus vielen Bemerkungen ersichtlich ist, ein pietätloses Pamphlet mit dem Titel: "*Sir William D'avenant's Voyage to the Other World: With his Adventures in the Poets Elizium. A Poetical Fiction*" [1]), zu schreiben, das er für ungemein geistreich hält.

Schon das Vorwort ist so bezeichnend für die freiwillig und unfreiwillig humoristische, gutmütig-beschränkte Persönlichkeit des Verfassers. Er beginnt mit dem schönen Geständnis: "*I write only for myself and private friends; and none prints more and publishes less then I: nor had I printed this, but only to let you see how Innocent it is, which others make so*

[1]) *London, Printed for the Author, 1668.* 15 S. 8⁰.

Criminal." Weiterhin gesteht er, daß er sich öfters über die Welt lustig mache, da er nicht einsehe, warum er sich über sie betrüben solle! Und weshalb er sich nun gerade über diesen Davenant und keinen anderen lustig mache? Nun, das ist sehr einfach, — weil ihm eben gerade kein anderer einfällt, und sonst aus keinem Grunde! So versichert uns Herr Flecknoe ganz gleichmütig.

Darauf beginnt er die Erzählung von Davenant's Reise in die andere Welt damit, daß er Davenant's Tod konstatiert. Kein Dichter habe dem Dahingeschiedenen eine Elegie gewidmet. Nur einer, barmherziger als die anderen, habe ihm folgendes ins Grab nachgesungen:

"*Now Davenant's dead, the Stage will mourn,*
And all to Barbarism turn:
Since he it was this latter Age,
Who chiefly civiliz'd the Stage.

Great was his Wit, his Fancy great,
As e're was any Poets yet:
And more Advantage none e'r made
O'th' Wit and Fancy which he had.

Not only Dedalus' Arts he knew,
But even Promethius' too:
And living Machins made of Men,
As well as dead ones, for the Scene.

And if the Stage or Theatre be
A little World, 'twas chiefly he,
That Atlaslike supported it,
By force of Industry and Wit.

All this, and more, he did beside,
Which having perfected, he dy'd:
If he may properly be said
To dy, whose Fame will ne'er be dead."

Dieser eine, der vorstehende satirisch empfundene banale Reimerei verfaßte, ist aber niemand anderer als unser Flecknoe selber. In der Ausgabe seiner Epigramme von 1670 steht das Gedicht auf S. 67.

Nun fängt die eigentliche Aufzählung der Abenteuer Davenant's im Jenseits an. Gleich bei den Beamten des Parnaß, die zu entscheiden haben, ob jemand in den Dichterhimmel eingelassen werden dürfe oder nicht, geht es nicht ohne Umstände ab. Als Davenant sagt, er sei ein "*Heroick Poet*" gewesen, da fragen sie ihn, warum er denn keiner geblieben wäre? Als er fortfährt, er sei auch ein Dramatiker gewesen, da erwidern sie ihm, warum er denn auch diese Tätigkeit dem Gelderwerb zuliebe aufgegeben hätte? Zuletzt bringt er vor, er sei sogar Poeta laureatus gewesen. Da lachen die Herren aus vollem Halse und meinen, der Lorbeer sei noch nie wohlfeiler gewesen.

Auch bei Charon kommt Davenant nicht ungeschoren durch. Der hatte nämlich gehört, der Dichter sei sehr reich, ein Umstand, den er gleich zu seinem Vorteil auszunützen gedachte. Aber als es zum Zahlen kam, da hatte der arme Davenant kaum den unerläßlichen Obolus, was den Fährmann der Unterwelt so ergrimmte, daß er den Dichter über den Styx wieder zurückfahren wollte.

Wie Davenant endlich glücklich im Poetenhimmel anlangt, findet er bald zu seinem Schrecken, daß er nur vom Regen in die Traufe geraten ist. Er wird von seinen Dichterkollegen sehr ungnädig aufgenommen, da er sie zu seinen Lebzeiten alle irgendwie erbost hat. Sogar sein Pate Shakspere, den er für seinen größten Freund hielt, "*was as much offended with him as any of the rest, for so spoiling and mangling of his Playes.*" Ein anderer spottet Davenant mit lächerlichen Zitaten aus seinem Epos „Gondibert" aus, was den Armen so in Wut bringt, daß sich die zwei in die Haare geraten. Die komischen Dichter nehmen dann Davenant in die Mitte, schließen einen Ring um ihn und verhöhnen ihn abwechselnd. Plötzlich packen ihn jedoch Pluto's Gendarmen und führen ihn vor den Richterstuhl des Minos, Aeacus und Rhadamanthus, wo Momus als Staatsanwalt fungiert. Man frägt ihn da zuerst nach Rang und Stand. Davenant erwidert, er sei poeta laureatus und der größte Dichter seiner Zeit. Seine Hyperbeln seien soweit wie möglich hergeholt, und "*conceits*" könne er machen, wie kein anderer. In der Tragödie, Tragikomödie

und Komödie sei er Meister, und in seinem Stücke "*The Siege of Rhodes*" übertreffe er sowohl die antiken wie die modernen Dichter.

Darauf liest ihm aber Momus ordentlich den Text. Seine eigenen Stücke seien voller Mängel, und was noch schlimmer sei: er habe mehr gute Stücke anderer Leute verdorben, als er selber geschrieben habe. Seine Hyperbeln und Vergleiche seien nichts weniger als lobenswert. Seine Phrasen klängen um so geschwollener, je leerer sie wären. Sodann mache er stets so viele Parenthesen, daß sich kein Mensch mehr in seinem Unsinn auskenne. Was seine Lebensführung anlange, so wolle er lieber schweigen; man kenne ja seine Ausschweifungen zur Genüge. Nur seinen Stolz wolle er noch rügen; er habe keinen angeredet, der nicht mindestens ein Lord gewesen sei.

Trotz dieser scharfen Anklagerede des Momus lassen aber die Richter doch Gnade für Recht ergehen, und Davenant wird nur verurteilt, am Hofe der Proserpina und ihres finsteren Gemahls den Spaßmacher abzugeben. In diesem Amt weiß er sich bald so einzuschmeicheln, daß er rasch vom Hofnarren zum maître de plaisir an Pluto's Hof befördert wird. Und so geht es ihm denn, meint Flecknoe, auch in der Unterwelt nicht schlechter, als es ihm früher auf der Oberwelt ergangen war.

Das Postskriptum zeigt uns Flecknoe in neuer Beleuchtung. Im Gefühle seiner Macht und Würde bietet er den Schauspielern des Lincolns-Inn-Fields-Theaters vorliegendes Pamphlet mit dem Bemerken dar, es sei doch viel harmloser ausgefallen, als man ihnen vorgemacht habe. Wenn es ihnen aber trotzdem nicht gefalle, so müßten sie bedenken, daß sie ihn nicht kränken dürften, da er gerade so gut gegen sie wie für sie schreiben könne. Diese Drohung wird aber den Schauspielern wohl keinen allzugroßen Schrecken eingejagt haben.

J. Maidment und W. H. Logan, die Herausgeber der dramatischen Werke W. Davenant's in der Sammlung "*Dramatists of the Restoration*", urteilen in der Einleitung zum ersten Bande über Flecknoe's Pamphlet: "*An entire absence of wit*

characterizes this effusion, which was no doubt intended to be immensely satirical." Da das Pamphlet dem Ansehen Davenant's ja doch keinen Eintrag getan hat, so hätte das Urteil wohl um eine Nuance milder ausfallen dürfen. Man mag die Auslassung Flecknoe's geschmacklos und taktlos nennen; der Ausdruck: "*An entire absence of wit*" geht doch etwas zu weit.

XIV.

Eine neue Sammlung lyrischen Inhalts.

Zwei Jahre später, 1670, trat dann Flecknoe wieder mit einer Sammlung lyrischer Erzeugnisse an die beschränkte Öffentlichkeit, wie man bei ihm wohl sagen muß. Das Werk trägt den Titel: "*Epigrams of all Sorts, made at Divers Times on Several Occasions.*"[1]) Gewidmet ist es allen adeligen Gönnern des Autors. Das ebenso naive wie bezeichnende Geständnis, daß niemand weniger veröffentliche und mehr drucken lasse als er, wird hier von Flecknoe mit dem Hinzufügen wiederholt, daß er eben nur für sich und seine "*Personal Friends*" schreibe. Doch es kommt noch drolliger. Der Hauptgrund, warum er dichte, gesteht Flecknoe diesmal zu, liege darin, daß er nicht völlig müßig gehen wolle. Und wie andere schrieben, um nach ihrem Tode fortzuleben, so schreibe er, um etwas von sich hören zu lassen und nicht schon bei Lebzeiten für tot zu gelten.

Weiterhin verbreitet sich Flecknoe in der Widmung über das Epigramm, das sich so gut für seine Zwecke eigne. Auch der ständige Ausfall auf die obszönen Dichter fehlt nicht.

Fast sämtliche Gedichte der ersten zwei Bücher der Sammlung verherrlichen Freunde, Gönner und Gönnerinnen, oder sind Gelegenheitsgedichte. Wenn sich in ihnen auch zuweilen so etwas wie poetisches Gefühl bemerkbar macht, so wirken doch die vielen Übertreibungen, der Mangel an

---

[1]) *London: Printed for the Author, and Will. Crook, at the Green-dragon, without Temple-bar. 1670. 93 S. 12°.*

Tiefe, die ewigen Gemeinplätze und die manirierte Sprache auf die Dauer unerträglich. Der Inhalt der Gedichte ist, wie sich denken läßt, meist unbedeutend und nichtssagend, oft geradezu albern.

Unter anderen dichtet Flecknoe den Herzog von Monmouth, den Herzog und die Herzogin von Newcastle, Sir William Dewcy, Lord Henry Howard von Norfolk, Prinz Cosmo von Toskana, den Herzog von Albemarle, die Prinzessin von Arenberg, Lady Audley, die Herzogin Mary von Richmond, Mrs. Stuart u. v. a. an. Eines dieser vielfach schon in den "*Heroick Portraits*" 1660 veröffentlichten Gedichte sei zitiert, weil es in mehrfacher Weise typisch ist:

"*To his Royal Highness, the Duke of York, returning from our Naval Victory, Anno 65.*

More famous and more great than e're
Caesar or Alexander were!
Who has both done and outdone too,
What those great Heroes could not do.
Till Empire of the Seas we get,
No victory can be compleat:
For Land and Sea makes but one Ball;
They had but half, thou hast it all.
Great Prince, the glory of our days,
And utmost bound of human praise!
Increast in stile, we well may call
Thee now the whole worlds Admiral,
Whilst mighty Charles with Trident stands,
And like some God the Sea commands.
Having so gloriously o'ercome,
What now remains but to come home,
And fixed in our British Spher,
Shine a bright Constellation ther?
More famous and more great then e're
Caesar or Alexander were!"

Man bedenke bei dieser plumpen Anhimmelung den kläglichen Ausgang dieses Seekrieges (1665—67) für England!

Einen besonders lächerlichen Eindruck machen die Ge-

legenheitsgedichte über unpassende und geschmacklose Themen wie: "*On the Lady Rockingham's Nursing her Children herself*"; oder "*On the Equal Mixture of Blood and Water, after letting Blood of Mlle de Beaurais.*" Das letztere, weil kürzer, sei zitiert:

"Question: Of this just mixture and equalitie,
Of water and blood, what shu'd the reason be?
Answer: The reason's clear, forced to part with her,
Each drop of blood for grief did shed a tear."

Interessanter ist das dritte Buch dieser Sammlung, das "*Theatrical Poems*" enthält. Das Gedicht auf Davenant wurde bereits erwähnt. Auch der 1667 zu Chertsey verstorbene Abraham Cowley erhält einen Nachruf, der von dem Rufe dieses Lyrikers bei seinen Zeitgenossen zeugt. Die Verse lauten:

"On Mr. Abraham Cowley.

Cowley's not dead, immortal is his Muse,
Or if he be, a Phoenix he's become;
Who unique in his kinde, his life renues
By animating's Ashes in his Tomb."

John Dryden, dessen berühmte Satire "*Macflecknoe*" ihm später ein ewiges Brandmal aufdrücken sollte, widmet unser Autor folgende von abgedroschenen Gemeinplätzen strotzende Lobeshymne:

"To Mr. John Dryden.

Dryden, the Muses' darling and delight,
Than whom none ever flew so high a flight,
Some have their veins so drosie, as from earth
Their Muses only seem to have ta'n their birth.
Others but Water-Poets are, have gon
No farther than to th' Fount of Helicon:
And they'r but aiery ones, whose Muse soars up
No higher than to Mount Parnassus' top;
Whilst thou, with thine, dost seem to have mounted higher,
Than he who fetcht from Heaven Celestial fire;
And dost as far surpass all others, as
Fire does all other Elements surpass.'

Dieses Gedicht, das ja formell wie inhaltlich gleich minderwertig ist, beweist wenigstens, daß Flecknoe ein Bewunderer der Dryden'schen Muse war, und Dryden in dieser Hinsicht keine Veranlassung bot, ihn anzugreifen. Freilich besagt diese Bewunderung der Kunst Dryden's für den Geschmack Flecknoe's sehr wenig, da unser Autor allzusehr gewöhnt war, alle Welt anzusingen und zu preisen.

In einem anderen Gedichte dieser Rubrik verbreitet sich Flecknoe über den Unterschied zwischen den Dramen seiner Zeit und denen früherer Dichter. Die älteren Dramatiker, sagt er, wußten ihren Stücken etwas zu geben, das die Zuschauer hinriß. Die heutigen Dichter wissen aber nur mehr "*light conceits*" zu drechseln, die alle Welt kalt lassen.

Er schließt:

"*So hard 't is now for any one to write*
With Johnsons fire, or Fletchers flame and spright:
Much less inimitable Shakespears way
Promethian-like to animate a play."

Wie man sieht, gelingt Flecknoe doch auch zuweilen eine gelungene Wendung, und der Ausdruck: "*Promethian-like to animate a play*", mit dem er das Schaffen des Shakspere'schen Genius bezeichnet, würde auch einem Größeren als Flecknoe noch Ehre machen.

Ehre macht ihm ebenfalls sein auch hier, und zwar besonders stark, ausgesprochenes Bestreben, der Unmoralität der damaligen Bühne entgegenzutreten. Überaus kräftigen Ausdruck verleiht er seinen Gefühlen in dem Gedicht: "*In your scurrilous and obscene Dramatick Poets*", das mit den Versen beginnt:

"*Shame and disgrace o' th' Actors and the Age,*
Poet more fit for th' Brothel than the Stage!
Who makes thy Muse a Strumpet, and she thee
Bawd to her lust, and so you well agree."

In einem weiteren Gedichte nimmt er dann Abschied von der Bühne, für die er nicht mehr schreiben wolle, weil sie ihm zu schmutzig geworden sei.

Aus einem Versstück: "*Prologue, intended for his Physitian against his Will*" geht jedoch hervor, daß Flecknoe jedenfalls noch im Sinne hatte, eine Farce mit diesem Titel zu schreiben. Ob er aber seine Absicht bei seiner jetzigen Stimmung gegen die Bühne wirklich ausgeführt hat, und ob die Farce eine Übertragung von Molière's «*Le médecin malgré lui*» sein sollte, wie Langbaine aus naheliegenden Gründen vermutet, ist nirgends zu ersehen.

Die vierte Abteilung Gedichte benennt sich: "*Facetious and drolling Epigrams*". Diese humoristisch sein sollenden Epigramme gehören mit zu den schwächsten Leistungen Flecknoe's; sobald er witzig sein will, gelingt es ihm nicht. Die Gedichte weisen auch kaum eine Spur wirklichen Humors auf, und stellen meist recht fade und temperamentlose Knittelverse dar.

Dem Bande ist sodann noch eine kleine Sammlung religiöser Gedichte unter dem Titel "*Epigrams Divine and Moral, dedicated to Her Majesty*", beigeheftet. Dieser Anhang hat eine eigene Titelseite und keine Paginierung.

In der Einleitung hiezu setzt Flecknoe auseinander, daß er dem König Johann IV. von Portugal, dem Vater der Königin von England, zu großem Danke verpflichtet sei. Dies habe er ihr, seiner Tochter, schon kundgeben wollen. Da er aber in gänzlicher Verborgenheit, fern "*from the light of Court*", lebe, so wage er als bloße Null nicht, ihr seine persönliche Aufwartung zu machen. Andere Geschenke als seine Gedichte könne er ihr aber nicht machen, weshalb sie mit ihnen vorlieb nehmen möge.

Nun, der Wille war jedenfalls gut. Aber die rein religiösen Themata, die Flecknoe da in schlechten Versen behandelt, haben durch die dichterische Form nicht gewonnen. Es sind kalte Gedichte, ohne Tiefe und poetische Inspiration, die handwerksmäßig in schlechte Verse gebracht sind.

Dieses Buch „Epigramme" scheint aber trotz allem bei Flecknoe's Freunden Anklang gefunden zu haben, denn bereits im folgenden Jahre, 1671, gab der Autor eine neue, veränderte Auflage heraus unter dem Titel: "*Epigrams of all Sorts,*

made at several times, on several occasions. Being rather a New Work, than a New Impression of the Old." [1])

In der Vorrede entschuldigt der Verfasser diese neue Ausgabe damit, daß alle, welche die Poesie lieben, sich des Dichtens so wenig enthalten könnten, wie der Wassersüchtige des Trinkens. Flecknoe scheint demnach seine Dichtwut für eine Art Krankheit zu halten. Ebenso solle man sich über sein fortwährendes Umändern und Verbessern seiner Werke nicht wundern, meint er weiter, da ja nichts in der Welt vollkommen sei, sondern alles der Verbesserung bedürfe. Auch solle man keinen Anstoß daran nehmen, wenn er manchmal Leute verherrlicht habe, die es nicht verdienten. Er mache es eben wie die Biene, die den Blumen bloß den Honig entnehme, während sie alles andere der Spinne überlasse. Auch seien seine Produkte nur für die Tasche und das stille Kämmerlein berechnet; die Bibliotheken und Salons mögen andere Autoren mit Beschlag belegen! Soweit die, wie stets, humorvolle Einleitung, die diesmal viel mehr Bescheidenheit als sonst atmet.

Das erste Buch der neuen Ausgabe enthält lauter unveröffentlichte Gedichte. Darunter seien erwähnt eines auf den Herzog George von Buckingham, ferner Gedichte auf den Earl James von Northampton, auf den Tod der Herzogin Henriette von Orléans, und eines, das darauf schließen läßt, daß Flecknoe's Gönner sich nach und nach von ihm zurückzogen, so daß ihm seine Existenz erschwert wurde. Einem Sir Edward Gage teilt Flecknoe nämlich seine Absicht mit, die Welt zu verlassen, die täglich schlimmer und herzloser werde, und schließt:

> "*I then who formerly observ'd have been*
> *Never to talk but of some King or Queen,*
> *Nor in discourse ever to have mention made,*
> *But of what such a Duke or Dutchess said,*
> *Whilst all my chiefest study was to know*
> *The best and noblest of this world below;*

---

[1]) *London, Printed for the Author, 1671. 8°.*

Am now resolv'd to study in some Cell,
Those of the other world to know as well,
That whilst I'm known enough to those are here,
I may not die unknown to those are there;
But may before I die so happy be,
To leave the world, before the world leaves me."

Der Entschluß scheint ihm aber trotzdem so schwer geworden zu sein, daß er ihn nicht ausführte.

Ein anderes Gedicht dieser Abteilung verdient sowohl wegen der neckischen Grazie, die es auszeichnet, als auch wegen der damals sehr bekannten Persönlichkeit, auf die es gedichtet ist, eine besondere Hervorhebung. Es ist das auf die Schauspielerin Nelly Gwyn gemachte Gedicht "*On a little pretty Person*":

"*She is pretty, and she knows it;*
She is witty, and she shews it;
And besides that she's so witty
And so little and so pritty,
She has a hundred other parts,
For to take and conquer hearts;
'Mongst the rest her Ayres so sprightful,
And so pleasant and delightful,
With such Charm and such Attraction,
In her words and in her action,
As whoe'r does hear and see,
Says there's none does charm but she;
Yet who have her in their arms,
Say she 'as hundred other Charms,
With as many more Attractions;
In her words and in her actions.
But for that suffice to tell ye
'Tis the little pretty Nelly."

Das zweite, dritte, vierte und fünfte Buch der Epigramme entspricht sodann im allgemeinen dem ersten bis vierten Buch der Ausgabe von 1670. Der Unterschied besteht nur darin, daß in jedem Buch einige Gedichte der ersten Ausgabe weggelassen und andere stellenweise umgedichtet sind; ebenso

sind neue Gedichte eingefügt worden, so im vierten Buch ein Gedicht auf die Farce, die Flecknoe als Dichtungsgattung verteidigt, und ein Preisgedicht auf Mrs. Margaret Hewes, "*the prettiest Actress of the Age*", die sich damals von der Bühne zurückzog.

Neu ist in der Ausgabe von 1671 auch, daß die einzelnen Bücher Widmungen tragen. So ist das zweite Buch Lady Gerard, Baroness of Bromley, zugeeignet, das dritte William Earl of Devonshire, das vierte „allen Liebhabern der dramatischen Muse", und das fünfte endlich ist Lord Buckhurst und Sir Charles Sedley gewidmet.

Die "*Epigrams Divine and Moral*" fehlen auch hier am Schlusse des Buches nicht; sie entsprechen genau denen der ersten Ausgabe. Sogar die Jahreszahl (1670) ist unverändert geblieben.

XV.

Vermischtes.

Wir nähern uns jetzt dem Abschlusse von Flecknoe's schriftstellerischer Laufbahn. Sein letztes mir zugängliches Werk erschien zwei Jahre später, 1673. Es ist dies eine Auswahl seiner früheren „Charaktere" und „Epigramme", denen einige neuere Stücke angefügt sind. Der Titel lautet: "*A Collection of the choicest Epigrams and Characters of Richard Flecknoe. Being rather a New Work, then a New Impression of the Old.*"

Aus der Vorrede erfahren wir, daß der Verfasser vorhat, die Schriftstellerei aufzugeben. Vorher aber will er das vorliegende Werk noch herausgeben, weil es das Lob vieler Personen enthält, denen er sich verpflichtet fühlt. Auch ist er bedeutend bescheidener geworden als ehedem, und gesteht zu, daß seine kleinen poetischen Gaben "*launch not into the depth of Poetry*", sondern sich hübsch auf der Oberfläche halten.

Er beginnt dann mit dem ausgedehnten "*Pourtrait of His Majesty*", das er schon 1660 in den "*Heroick Portraits*" veröffentlicht hatte. Ebenso bringt er in den vier Büchern

von Epigrammen fast ausschließlich altes Material. Der zweite Teil des Werkes, die „Charaktere“, bieten mehr Neues. Im zweiten „Charakter“, der "*Of a Running Head*" überschrieben ist, schildert sich Flecknoe gleich selber. Dieses interessante und für die Kenntnis der Geistesverfassung und und des ganzen Wesens unseres Autors so hochwichtige Dokument lautet: "*He has so many wild fancies in his Brain, as he is perpetually distracted, and more wild when joyned with the distractions of the day. His thoughts are like a swarm of Bees buzzing up and down his head, without Consistence, Coherence and Consequence; and there is hardly any means to settle them. His head is a Leaking Fountain, and would be wholly dry, but for the continual currant of his Running Thoughts. And finally, the Figures of his Mind are all broken and disjoynted, like those of agitated Water, and it is scarcely ever so calm to represent them perfectly; only as you have seen colours confusedly laid, contracted into some figure by the Art of Prospective; so sometimes you may make somewhat of them in Writing, when on Paper, as in a Net he catches his flying thoughts; and then you may see they have more Democritus than Heraclitus in them, that they more laugh than cry, are more merry than sad; And finally make sport with the World, not for any ill will, but for its good, and with those in it, for their amendment, not their shame. A pattern of all which you have in these Characters.*"

Die durchschossenen Worte sind im Originale ebenfalls alle durchschossen gedruckt. Aus der ganzen Auslassung, zusammen mit vielen anderen Anzeichen, scheint doch hervorzugehen, daß der gute Flecknoe geistig nicht ganz normal war und mit zunehmendem Alter stets geistesschwächer wurde.

Von anderen neuen Stücken wären hervorzuheben: "*Of Poetry and its abuse*", worin er wieder gegen die obszönen Dichter seiner Zeit loszieht und von ihnen sagt: "*they converted the Language of the Gods into the Language of the Devil, and lost all the Reverence and Esteem they had before: deserving more the coertion of the Magistrate, and punishment of the Laws then common Poysoners.*" Interessant ist ferner eine Auslassung: "*Of the Parliament, In answer to the ignorant*

objections of some Strangers." Sie wendet sich gegen die Meinung, als ob in England das Parlament, und nicht der König herrsche, und behauptet dagegen: "*The King of England is as absolute as any Monarch, nor is the Parliament such a Curb or Clog to him as they imagine.*"

Damit schließt die mir zugängliche literarische Tätigkeit Flecknoe's ab. Die 1675 erschienenen Publikationen: "*Euterpe Revived, or Epigrams made at several times . . . on persons . . . most of them now living*", und "*A Treatise of the Sports of Wit*" waren mir nicht erreichbar.

XVI.

Betrachtungen über Flecknoe als Mensch und Dichter.

Über die persönlichen Schicksale Flecknoe's wissen wir nach dem Abbrechen des Reisebuches, 1655, wieder recht wenig. Die einzigen spärlichen Quellen, die dieses Gebiet aufzuhellen vermögen, sind die Einleitungen des Autors zu seinen Werken, und gelegentliche Angaben, die wir da und dort aus seinen Werken schöpfen können. Vor allem scheint das eine sicher, daß sich Flecknoe seit Mitte der 50er Jahre beständig wieder in England aufgehalten hat. Seinen Unterhalt mußte seine Dichtkunst und sein Lautenspiel verdienen. Für die Leute, die bezahlten, machte er Gelegenheitsgedichte aller Art, Hochzeits-, Geburts-, Sterbegedichte, pries die Schönheit und Tugend der Damen und die Tapferkeit und den Edelsinn der Männer. Widmungen und die Drucklegung der Bücher mußten natürlich noch eigens bezahlt werden. Wer das nicht tun wollte, für den hatte auch die Muse Flecknoe's nichts übrig. So sagt er selber in einem Epigramm:

"*To these from whom I for reward can't look*
So much as comes to th' binding of my book;
Much less the printing, why shu'd I present
It to 'um, unless't be out of complement?
And I don't like such complements as those,
Where one gets nothing, and is sure to loose."

In der damaligen Zeit, wo es noch keine freien Berufsschriftsteller gab, galt dieses Parasitenleben aber noch für keine Schande, und so zog denn auch Flecknoe im Sommer mit seinen jeweiligen Gönnern aufs Land und besang die Freuden des Landlebens und Ackerbau und Viehzucht; im Herbste begleitete er sie dann wieder zur Stadt zurück und freute sich, wenn er in den Salons als Dichter glänzen und als "polite English scholar" gelten konnte. Dabei fühlte er sich durchaus als Gentleman, und beklagte es in einem Gedichte an den Bruder des Herzogs von Newcastle, daß ihm das Schicksal einen so hohen Sinn, der nur auf eine höhere Sprosse der sozialen Stufenleiter passe, bescheert habe. Er könne es aber nicht über sich gewinnen, auf unwürdige Weise einen höheren Platz zu erringen.

Diese moralische Gewissenhaftigkeit zeichnet Flecknoe überhaupt vorteilhaft vor den meisten seiner Dichterkollegen aus. Ob er nun Priester war oder nicht, und im ersteren Falle Rücksicht auf seinen Stand zu nehmen hatte, so viel ist jedenfalls sicher, daß er selber in die von ihm so heftig bekämpfte Laszivität der zeitgenössischen Literatur nie verfiel. Die vielen Roheiten, die beim Lesen seiner Werke unser heutiges Gefühl verletzen, empfand man damals nicht so sehr als solche. Wie sehr er darauf bedacht war, in sittlicher Hinsicht kein Ärgernis zu geben, geht schon daraus hervor, daß er kein einziges Liebesgedicht verfaßte. In einem Epigramm: "*Why I write not of Love*" sagt er darüber:

> "*You fain wou'd have me writ of Love, and say*
> *It may be chaste and vertuous, so it may:*
> *But howsoever vertuous and chaste it be,*
> *It yet does come so nigh unchastity:*
> *And is so steep and slippery a precipice,*
> *One easily thence does slide and fall to vice.*
> *Wherefore let who's list write of it for me,*
> *I'll keep me, if I can, from th' danger free.*"

Wie mir scheint, waren es religiöse Gründe, die Flecknoe's Stellungnahme zu der Unsittlichkeit in der damaligen Literatur veranlaßten. Überhaupt lag ihm sein Bekenntnis stark am

Herzen. Abgesehen von den noch am Ende seiner poetischen Schaffenszeit für die Königin gedichteten religiösen Liedern, zieht er z. B. in den "*Characters*" scharf gegen die "*Fanatick Reformers*" und "*Cross-haters*" los, und auch schlechte Katholiken, wie "*The shrewd old Catholic Gentlewoman*", werden heftig getadelt und der Verachtung preisgegeben. Dagegen wird "*A good honest Catholic*" und "*An English Papist Ass*" gepriesen; der letztere lasse sich, wie ein Esel, alles auflegen und ertrage geduldig, daß er fortwährend verfolgt werde. Das Bedauern Flecknoe's, daß der Katholizismus in England von einer "*small-beer religion*" abgelöst wurde, haben wir schon oben, bei Besprechung der "*Miscellania*", vernommen.

Aber weder Flecknoe's Kampf gegen die Laszivität der zeitgenössischen Literatur, der vielleicht von manchem betroffenen Dichter unangenehm empfunden werden mochte, noch seine Religion, scheinen, entgegen dem Urteile einiger späterer Gewährsmänner, auf das Urteil des Publikums über Flecknoe's literarische Erzeugnisse von irgendwie bemerkbarem Einflusse gewesen zu sein. Langbaine konstatiert, daß er "*as famous as any in his age*" war, und aus den von Flecknoe reproduzierten Urteilen seiner adeligen Freunde und Gönner gewinnt man nur die Bestätigung dieser Angabe. Flecknoe wußte eben dem Zeitgeschmacke entgegenzukommen und die abgedroschensten poetischen Gemeinplätze und albernsten pretiösen Phrasen nochmals zu variieren; dabei wußte er der lieben Eitelkeit seiner Gönner in den an sie gerichteten Huldigungsgedichten in jeder Weise Rechnung zu tragen. Solche Leute sind zu ihrer Zeit immer berühmt. Die Nachwelt richtet dann gewöhnlich um so strenger über sie, je mehr sie zu ihrer Zeit gefeiert waren, wenn sie es nicht vorzieht, sie in der Versenkung des Vergessens verschwinden zu lassen. Die "*Enigmatical Characters*", die bemerkenswertes Beobachtungstalent erkennen lassen, und das Stück "*Erminia*", das auch nicht übel ist, lassen das Urteil zu, daß Flecknoe nicht unbegabt war und unter günstigeren Verhältnissen vielleicht Namhaftes geleistet hätte. Das Fazit seiner wirklichen Leistungen kann kein günstiges genannt werden. In der Lyrik ging ihm sowohl das dichterische Gefühl, wie der Sinn für

die poetische Form ab; was er uns bietet, ist fast nie Lyrik, sondern gereimte Banalitäten und Gemeinplätze. Im Drama fehlt es ihm durchaus an Gestaltungskraft; während der Aufbau seiner Stücke im allgemeinen nicht schlecht ist, gelingt es ihm hingegen nie, die handelnden Personen zu individualisieren und glaubwürdig erscheinen zu lassen. Fast überall aber fehlt es ihm an einer natürlichen, dem betreffenden Gegenstand entsprechenden Sprache und Ausdrucksweise, ein Umstand, der auch den literarischen Wert seiner sonst tüchtigen „Charaktere“ beeinträchtigt. Die Anerkennung seiner Umgebung war daher für Flecknoe ein hinreichender Lohn für seine Schriftstellerei; der Nachwelt konnte er als Dichter nichts mehr bedeuten.

Gegen den Schluß seines Lebens scheint Flecknoe aber auch mit seinen zahlreichen Gönnern, unter denen fast der ganze englische Hochadel vertreten war, immer schlimmere Erfahrungen gemacht zu haben, wie aus manchen Geständnissen hervorgeht. Ob er dann wirklich die Welt verließ, wie er im Sinne hatte, oder ob er bis ans Ende seines Lebens in der Gesellschaft verblieb, wissen wir nicht. Überhaupt herrscht über Flecknoe's letzte Lebensjahre völliges Dunkel. Nicht einmal das Jahr seines Todes ist bekannt, viel weniger der Ort, wo er starb. In der Widmung an Lord Vaughan seines 1678 erschienenen und bei der Aufführung durchgefallenen Stückes "*Limberham*" sagt Dryden: "*I have seen an epistle of Flecknoe's to a nobleman, who was by some extraordinary chance a scholar (and you may please to take notice by the way how natural the connection of thought is betwixt a bad poet and Flecknoe), where he begins thus: Quatuordecim jam elapsi sunt anni, etc.; his Latin, it seems, not holding out to the end of the sentence: but he endeavoured to tell his patron, betwixt two languages, which he understood alike, that it was fourteen years since he had the happiness to know him. It is just so long (and as happy be the omen of dullness to me, as it is to some clergymen and statesmen!) since your lordship has known that there is a worse poet remaining in the world, than he of scandalous memory who left it last.*" [1])

[1]) Scott's *Dryden*, VI, 6.

Daraus schloß nun Malone[1]), daß Flecknoe 1678 gestorben sei, eine Annahme, die von ihm dann seine Nachfolger übernahmen, die aber wohl mit einem Fragezeichen versehen werden darf.

XVII.

Bisherige Urteile über Flecknoe. Endergebnis.

Was die Geschichte der Bewertung Flecknoe's in der englischen Literatur anlangt, so waren lange Zeit hindurch die vernichtenden Urteile, resp. der Spott Dryden's und Marvell's für die Bewertung Flecknoe's maßgebend. Das ist um so verständlicher, als Flecknoe's Werke, die fast ausschließlich "*for private friends*" gedruckt worden waren und der Öffentlichkeit daher unbekannt bleiben mußten, schwer zugänglich waren. Langbaine, der auch Flecknoe's dramatische Arbeiten wirklich kennt, ist in seinem 1691 erschienenen "*Account of the English Dramatic Poets*", allerdings bemüht, Flecknoe gerecht zu werden. Er rühmt Flecknoe's Ansehen als Dichter bei seinen Zeitgenossen und bemerkt dann sehr richtig: "*His Acquaintance with the Nobility was more than with the Muses; and he had a greater propensity to Riming, than a Genius to Poetry.*" Cibber ist Flecknoe nur der verächtliche Dichterling[2]); Thompson, der Herausgeber der Werke Andrew Marvell's, nennt ihn kurz und gut "*that incorrigible poetaster*".[3]) E. Malone, der Herausgeber Dryden's, stimmt ebenfalls kräftig in das Verdammungsurteil mit ein. Doch haben die drei letztgenannten augenscheinlich keine selbständige Kenntnis von Flecknoe's Werken.

Mit Robert Southey beginnen dann die Ehrenrettungen. In seinem 1812 erschienenen Werke "*Omniana*"[4]) behandelt

---

[1]) Malone, *Works of Dryden. London. 1800.* I, 169/70.

[2]) Cibber, *Lives of the Poets. London. 1753.* III, 61—63.

[3]) Thompson, *The Works of Andrew Marvell. London. 1776.* I, 442.

[4]) Southey, *Omniana.* I, 105—110.

Southey auch Flecknoe und findet, daß er "*is by no means the despicable writer that we might suppose him to be from the niche in which his mighty enemy (Dryden) has placed him.*" Flecknoe's Epigramm auf einen Geizhals:

> "*Money's like muck, that's profitable while*
> *'T serves for manuring of some fruitful soil,*
> *But on a barren one, like thee, methinks,*
> *'Tis like a dunghill that lies still and stinks*"

nennt er "*excellent lines*"; ein anderes Gedicht erscheint ihm "*well turned*", und auch sonst gefällt ihm an Flecknoe sehr, "*that he is never in the slightest degree an immoral writer himself, and that he expresses a due abhorrence of the mischievous and disgraceful writings of his contemporaries*". Nur die häufige Anwendung von "*colloquial contractions*" findet er an Flecknoe als "*evil fashion*" zu tadeln. Freilich ist auch das Bändchen Epigramme von 1670 alles, was Southey von Flecknoe kennt. Andere und bessere Werke Flecknoe's sind ihm nicht einmal dem Namen nach bekannt!

Alexander Chalmers, der sein Wissen aus Cibber, Malone und Southey schöpft und augenscheinlich keine weiteren Quellenstudien gemacht hat, findet sodann, nach Southey's Vorgang, Flecknoe's Dichtungen "*not without some proportion of merit*".[1])

Das von Southey begonnene Werk der Ehrenrettung wird dann von der "*Retrospective Review*"[2]) zehn Jahre später energisch weitergeführt. Die Zeitschrift knüpft an den „Fall Flecknoe" zuerst folgende allgemeine Bemerkungen: "*An author who was knocked down by such authority and who never afterwards recovered from the blow. The man who is once sealed, although undeservedly, with a bad name, must be contented to retain it for life; it fixes the eye, like a stain on a fair garment, and is as difficult to be obliterated. If an evil report be once put in circulation, his enemies confirm it, his friends have not moral courage to deny it, and strangers will not take the trouble to investigate its correctness.*" Das Urteil über Flecknoe als Schrift-

---

[1]) Chalmers, *Biographical Dictionary*, XIV, 368—70.

[2]) Baldwyn, *Retrospective Review*. London. 1822. V, 266—75.

steller lautet sodann: "*He is not the contemptible scribbler he has been generally represented; at least, he could write, and has written, some things which merit praise, and ought to be preserved.*" Freilich ist auch der "Retrospective Review" nur ein Bändchen Epigramme und die erste Ausgabe der "*Enigmatical Characters*" zugänglich gewesen. Hinsichtlich der „Charaktere" findet der Kritiker, daß Flecknoe "*succeeds best in the portraiture of female excellence*", wovon Proben gegeben werden und was ja auch stimmt. Unter den Epigrammen werden gleichfalls sehr hübsche Stücke entdeckt: das Epigramm auf den Geizhals, das schon Southey's Beifall gefunden, erhält das Prädikat "*very good*", was wir nicht gerade unterschreiben können. Der Abstraktion, die der Kritiker aus den Proben zieht, kann man dagegen im allgemeinen beistimmen, da sie charakteristische Eigentümlichkeiten der Flecknoe'schen Muse zum Ausdruck bringt. Sie lautet: "*He attempted to write smartly rather than tersely; wittily rather than seriously; ingeniously rather than profoundly. But although he has not the slightest claim to be considered a man of genius, we cannot deny him the praise of fancy and ingenuity.*"

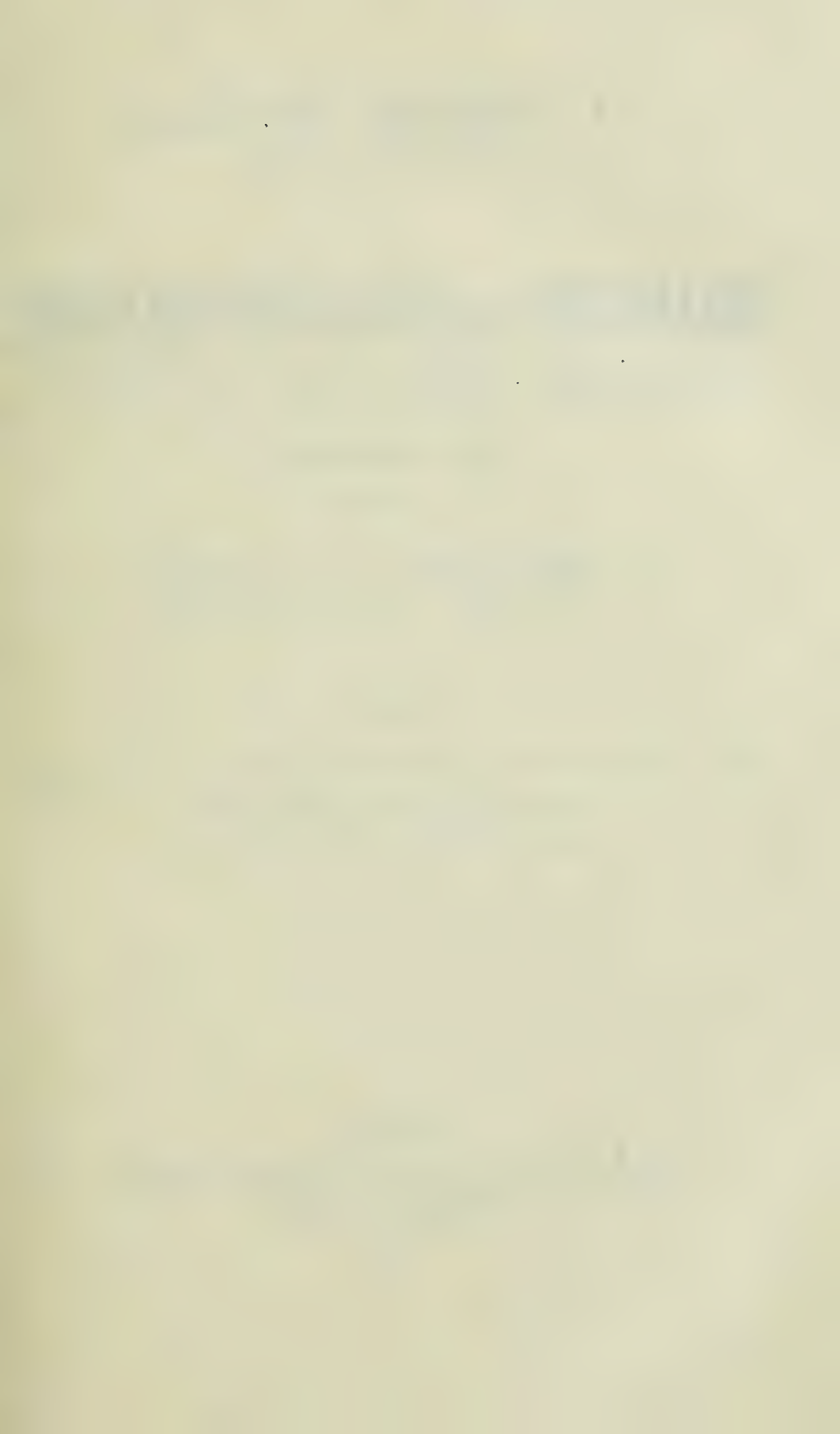
Abgesehen von Dryden, hat keiner der vorstehenden Kritiker auch nur den größeren Teil der Produktion Flecknoe's aus eigener Anschauung gekannt. Sie verließen sich bei ihren Urteilen entweder auf andere Gewährsmänner, die selber nicht mehr wußten als sie, oder sie basierten unsichere, allgemeine Urteile auf das eine oder andere, ihnen zufällig unter die Hände gekommene Werk Flecknoe's. Diese verschiedenen, zum Teil sich widersprechenden, Urteile auf Grund einer genauen Untersuchung aller zugänglichen Werke Flecknoe's auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen, war der Zweck der vorliegenden Abhandlung, als deren Fazit sich etwa folgendes Bild der Persönlichkeit Flecknoe's ergibt: Unser Autor war ein gutmütiger, harmloser und anhänglicher, aber auch eitler und wichtigtuerischer Mensch, der ganz ein Kind seiner Zeit war. Als Dichter gelang es ihm aber nicht einmal, seiner Zeit genug zu tun; über die Wiedergabe abgedroschener poetischer Gemeinplätze und die mehr oder minder gelungene Nachahmung bekannter zeitgenössischer Werke und Schrift-

steller kam er eigentlich nie recht hinaus. Es fehlte ihm durchaus an Persönlichkeit, die Eigenes und Tüchtiges aus sich heraus hätte schaffen oder fremden Stoffen den Stempel einer bedeutenden Individualität hätte aufdrücken können. So war und blieb er, trotzdem er manchmal bessere Leistungen zustande brachte, doch stets unter dem Mittelmaß seiner Zeit, ein "*wretched poet*", wie ihn Walter Scott nennt, der Dryden nicht untauglich schien, um als Geißel des immerhin bedeutenderen Shadwell benützt zu werden.

Personen- und Sachregister.

(Die Zahlen geben die Seiten an.)

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXIV.

DER EINFLUSS VON ARIOST'S ORLANDO FURIOSO AUF DAS FRANZÖSISCHE THEATER.

LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).

1905.

DER EINFLUSS

VON

ARIOST'S ORLANDO FURIOSO

AUF DAS

FRANZÖSISCHE THEATER

VON

DR. TH. ROTH,
OBERLEHRER AM REALGYMNASIUM ZU VEGESACK.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1905.

Inhalt.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung ist der erste Versuch, ein Gesamtbild zu geben von dem Einfluß, den der Orlando furioso des Ariost auf die französische Literatur ausgeübt hat. Ihre Entstehung verdankt sie in erster Linie den Anregungen und Ratschlägen meines hochverehrten Lehrers. Herrn Professors Dr. Breymann. Daher sei es mir gestattet, ihm an dieser Stelle meinen tiefen Dank für seine mühevolle Unterstützung sowohl bei der Abfassung der Arbeit als auch ganz besonders bei der Durchsicht der Korrekturen auszusprechen.

Ebenso herzlich danke ich Herrn Professor Dr. Schick für seine liebenswürdige Beihilfe bei der Durchsicht der Korrekturen; ferner der Staats- und der Universitätsbibliothek zu München, der Stadtbibliothek zu Bremen, der Kgl. Bibliothek zu Berlin, endlich den Bibliotheken de l'Arsenal, Mazarine, Ste-Geneviève und der Nationalbibliothek zu Paris, welche alle meine Wünsche, soweit sie vermochten, mit bekannter Bereitwilligkeit und Liebenswürdigkeit erfüllt haben.

Benützte Literatur.

Albert, M.: Les théâtres de la Foire (1660—1789). Paris. (Hach.) 1900. 8°.

Alboïze, E.: Histoire de la Comédie italienne en France, in: Le monde dramatique (1835). I, 342 ff.

Allais, G.: Malherbe et la poésie française du 16e siècle. P. 1891. 8°.

Andrae, A.: Sophonisbe in der frz. Trag., in: Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1891. Suppl. VI.

Anonym: Théâtre françois. P. (G. Loyson) 1625. 8°.

Ariosto, L.: Orlando furioso, ed. Casella. Firenze. 1877. 2 Bde. 8°.

Arnaud, J.: Les Italiens prosateurs français. Études sur les émigrations italiennes depuis Brunetto Latini jusqu'à nos jours. Milan. 1861. 8°.

Arnould, E.: Essais de théorie et d'histoire littéraire: De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française. P. 1858. 8°.

Aumer, Ch.: Astolphe et Joconde ou les coureurs d'avantures. P. 1827. 8°.

Baïf, Ant. de, Œuvres en rime, p. p. Marty-Laveaux. P. 1891. 8°.

Baillet: Jugements des Savants, rev. et corr. par La Monnoye. P. 1722. 7 Bde. 8°.

Barbier, A. A.: Dictionnaire des ouvrages anonymes. 3. Aufl. P. 1872—80. 4 vols. 8°.

Barthélemy, G.: Histoire de la Comédie française. P. 1886. 8°.

Bauter, Ch. [Meliglosse]: La Rodomontade, La Mort de Roger. Tragedies et Amours de Catherine. A Monsieur le Lieutenant de Civil. S. l. s. a. (Paris. Bibl. nat.: YS 6680).

Bauter, Ch.: La Rodomontade, Tragedie de Rodomont, avec la descente aux enfers, avec figures. Troyes (Nic. Oudot) 1619. 8⁰ (Paris. Bibl. nat.: YS 6973).

Becker, Ph. A.: Jean Lemaire de Belges. Straßburg. 1893. 8⁰.

— —: Marg. de Valois. Über Becker's Schrift cf. LBl. 1902, S. 176; Guy, in: Annales du Midi. 1902 (avril).

Bengesco: Bibliographie des Œuvres de Voltaire. P. 1882—1890. 4 Bde. 8⁰.

Bernage, J.: Étude sur Robert Garnier. (Thèse). P. 1880. 8⁰.

Bernardin, M.: La comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire. P. 1892. 8⁰.

Betz, L. P.: La Littérature comparée. Essai bibliographique. Straßburg. 1900. 8⁰.

Billard, Cl.: Tragedies françoises. P. 1610. 8⁰. (Paris. Bibl. nat.: YS 2074.)

Bizos, G.: Études sur la Vie et les Œuvres de Jean de Mairet. P. 1877. 8⁰.

Blanc, J.: Bibliographie italo-française, in der Bibliographie de traductions fr. d'aut. it., p. 1265 ff. P. 1886. 8⁰.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien. Erlangen und Leipzig. (A. Deichert-Böhme) 1902. 8⁰ (Münchener Beitr. XXIV. Heft).

Bolte, Joh.: Molière-Übersetzungen, in: Herr.'s Arch. Bd. 82, S. 108 ff.

Bolza, G.: Manuele Ariostesco. Venetia. 1866. 8⁰.

Bourciez, E. E. J.: Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II. (Thèse). P. 1886. 8⁰.

Bouvy, E.: Voltaire et l'Italie. P. 1898. 8⁰.

— —: Zaïre en Italie, in: Annales des Facultés des lettres des Universités du Midi. Bulletin italien (1901) I, 22 ff.

Campardon, E.: Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. P. 1880. 2 Bde. 8⁰.

Carducci, G.: L'Ariosto ed il Voltaire, in: Fanfulla della Domenica, 5 giugno, 1881.

Casanova, G.: Mémoires écrites par lui-même. P. 1880. 8 Bde. 8⁰.

Castelnau: Mémoires sur les règnes de François II, Charles IX, Henri III et de Catherine de Médicis. P. 1621. 4⁰.

Castre (l'Abbé de): Les trois siècles de la littérature française. A la Haye. 1781. 12⁰.

Catherine de Médicis: Lettres, in: Docum. inéd. de l'Hist. de Fr. 1886, Bd. II, S. 145.

Chamard, H.: L'invention de l'ode et le différend de Ronsard et de Du Bellay, in: RhlF. (1899) IV, 21 ff.

Chappuys, G.: Le Roland furieux mis d'Italien en François. Ie éd. Lyon. 1576. 8⁰.

Chappuzeau, S.: Le Theatre françois. Lyon. 1674. 8⁰.

Chouquet, G.: Histoire de la musique dramatique en France. P. 1873. 8⁰.

Claris [= Claretie]: Le Théâtre à la foire Saint-Laurent pendant la première moitié du 18e siecle. P. 1893. 8⁰.

Clément (F.) et Larousse, P.: Dictionnaire des Opéras. P. s. a. 8⁰.

Coignee de Bourron: Les Amours d'Angélique et de Medor avec les furies de Roland et la mort de Sacripant, Roy de Circassye et plusieurs beaux effets contenus en cette tragedie tiree de l'Arioste et qui est en cinq actes en vers sans distinctions de scenes. Troyes. (N. Oudot). 1620. 12⁰.

[Coignee de Bourron]: Les Amours de Zerbin et d'Isabelle princesse fugitive où il est remarqué les perils et grandes fortunes passées par le dit Zerbin recherchant son Isabelle par le monde, et comme il est délivré de la mort par Roland. T[royes]. 1621. 12⁰.

Collé, Ph.: Joconde, opéra comique en 2 actes et en vaudeville, in: Théâtre de société ou Recueil de différentes pièces de théâtre tant en vers qu'en prose. P. 1768. 2 Bde. 8⁰; ibd. 1777. 3 Bde. 8⁰.

Corneille, Th.: Bradamante. Tragedie. Paris (Chez M. Brunet) 1696. 8° (Paris. Bibl. nat.: YS 8792, selten.)

Cotronei, B.: La Fontaine e l'Ariosto, in: Rassegna della Letteratura ital. e stran. Catania. 1890. S. 58—89.

Couture, G.: Pétrarque et Jacques Colonne, évêque de Lombez, in: Revue de Gascogne (1881). XXI, 32 ff.

Dan, M.: Trésor des Merveilles de Fontainebleau. P. 1642. fol.

Danchet: Alcine, Tragédie lyrique en 5 actes avec un Prologue, musique de M. Campra. P. 1705. 8°.

[Dancourt, F. C.]: Angélique et Médor, comédie en un acte. P. 1685. 8°.

Dannheisser, E.: Studien zu J. de Mairet's Leben und Wirken (Münch. Diss.). Ludwigshafen a. Rh. 1888. 8°.

— —: Zur Geschichte des Schäferspieles in Frankreich, in: Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1889. XI, 65 ff.

— —: Zur Geschichte der drei Einheiten, in: Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1892. XIV, 1—76.

Degubernatis, A.: L'Arioste et Marc Monnier, in: Nuova Antologia. 2a serie. 1878. März—April. S. 380 ff.

Dejob, Ch.: Un bel libro da fare, in: Raccolta di studj critici, dedicati ad Al. d'Ancona. Firenze. 1901. 8°. S. 133 ff.

— —: Études sur la Tragédie. P. 1897. 8°.

Demogeot, J.: Histoire de la littérature française avant Corneille et Descartes. P. 1859. 8°.

— —: Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française. Littératures Méridionales. P. 1880. 8°.

De Riche, G.: Les Amours d'Angelique et de Médor. Tragicomedie en 8 actes, en vers, sans distinctions des scènes, et avec des chœurs. Poitiers. (A. Monnier). 1648. 4°.

Des Boulmiers: Hist. du Théâtre de l'Opéra comique. P. 1769. 2 Bde. 8°.

Desfontaines, M.: Œuvres. P. 1812. 12°.

Desforges, Ch.: Joconde. Opéra Comique en Deux actes, en vaudeville et en prose. P. s. a. 8° (Bibl. nat.: Y Th. 9682).

Desnoisterres, J.: Vie de Voltaire. P. 1868—1876. 2 Bde. 8°.

Despois, E.: Le Théâtre français sous Louis XIV. 2e éd. P. 1882. 8º.
Desportes, Ph.: Œuvres complètes, p. p. A. Michiels. P. 1858. 8º.
D'Estrée, P. D.: Les origines de la Revue au Théâtre. in: RhlF. (1901). VIII, 234—280.
Dominique et Romagnesi: Arlequin Roland. Parodie et Vaudeville en un Acte de la trag. lyr. de Roland, in: Recueil général des Parodies. P. 1727. 4 Bde. 12º.
Donati, L.: L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire. Halle a. S. 1888. 8º.
Dorez, L., et Thuasne, L.: Pic de la Mirandole en France (1485—1488). P. 1897. 8º.
Doumic, R.: L'opéra et la tragédie au 17e siècle, in: Rev. des deux Mondes. Juillet. 1895. S. 445 ff.
Du Bellay, J.: Œuvres, p. p. Marty-Laveaux. P. 1866—67. 2 Bde. 8º.
Du Rocher, R. M., Sieur: L'Indienne amoureuse ou l'heureux Naufrage, Tragicomédie en 5 actes, en vers, imitée de l'Arioste. P. (Chez J. Corrozet). 1631. 8º.
Eicke: Zur neueren Geschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich. Leipzig. 1891. 8º.
Étienne, M.: Joconde ou les Coureurs d'Avantures. P. 9e éd. 1821. 8º (Paris. Bibl. nat.: YTh. 9689).
Fagan, Ch. B.: Joconde, comédie en un acte, in: Nouveau Théâtre François ou Recueil des plus nouvelles Pièces représentées au Théâtre François depuis quelques années. P. 1743. 5 Bde. 8º (cf. 5. Bd. S. 1 ff. oder im 1. Bd. der Œuvres complètes de Fagan. P. 1760. 4 Bände. 8º).
Faguet, E.: Desportes, in: Rev. des Cours et Conférences de la Sorbonne. 1893—1894. nov.-mars, S. 96 ff.
— —: Maynard, in: Rev. d. C. et C. 1894—1895. nov.-mars, S. 33 ff.
Favre, J.: Olivier de Magny (Thèse). P. 1885. 8º.
Ferrarri, C.: Bibliografia Ariostesca. Bassano. 1881. 8º.
Fest, O.: Der Miles gloriosus in d. franz. Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière. Erlangen und Leipzig. 1897. 8º (Münchener Beiträge, XIII. Heft).

Flamini, Fr.: Studi di stor. lett. ital. e straniera. Livorno. 1895. 8°.

— —: Du rôle de Pontus de Tyard dans le pétrarquisme fr. Padova. 1901. 14 S. 8°.

Fränkel, L.: Einfl. der ital. auf die englische Literatur, in: Vollm.'s Jahresber. 1895/96 IV (II, 430 ff.).

— —: Italienische und andere romanische Wechselbeziehungen zur mittel- u. neuengl. Lit. bis 1895, in: Vollm.'s Jahresber. 1895/96 IV (II, 441 ff.).

Gabotto: Notes sur quelques sources ital. de l'épopée au moyen-âge, in: Rev. d. l. rom. 1897. XL, 241.

Génin: Farce de Pathelin. P. 1857. 8°.

Gidel, F.: Histoire de la litt. franç. P. 1875/91. 4 Bde. 8°.

Gilbert, G.: Les amours d'Angelique et de Medor. Tragicomédie. P. (Chez Gab. Quinet). 1664 (Paris. Bibl. nat.: YTh. 806).

Godefroy, Ch.: Histoire de la litt. française. P. 1878—81. 3 Bde. 8°.

Guidi, U.: Annali delle edizioni e delle versioni dell' Ariosto. Bologna. 1861. 8°.

Guy: Les sources franç. de Ronsard, in: Rev. d'Hist. litt. 1902. IX, 217 ff.

Hartmann, G.: Merope im französischen und italienischen Drama. Erlangen u. Leipzig. 1892. 8° (Münch. Beitr. III. Heft).

Hauvette, H.: Les relations littéraires entre la France et l'Italie, in: Annales de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Grenoble. Grenoble. 1895. VII, 239—257.

— —: Dante dans la période française de la Renaissance, in: Annales .... Grenoble. 1899 (cf. Giorn. stor. 1901 XXXVIII, 455 ff.).

— —: Un chapitre de Boccace et sa fortune dans la littérature française, in: Bulletin Italien. 1903. III, 1—6.

— —: Luigi Alamanni. P. 1903. 8°.

Heauréau, B.: Histoire littéraire du Maine. P. 1844. 3 Bde. 8°.

Héroard: Journal ... sur l'enfance et la jeunesse de

Louis XIII (1601—1628), extrait des MSS. originaux par E. Soulié et E. Barthélemy. P. 1868. 2 Bde. 8°.

Hettner, H.: Französische Literaturgeschichte des 18. Jahrh.'s. 5. Aufl. besorgt von H. Morf. Leipzig. 1894. 8°.

Hönncher, E.: Fahrten nach Mond und Sonne. Studien zur französischen Literaturgeschichte des 17. Jahrh.'s. Oppeln-Leipzig. 1889. 8°.

Hoffmann, F. B.: Ariodant, drame musical en trois actes et en prose, musique de Méhul. P. 1799. 8°.

Holl, F.: Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrh.'s in Frankreich. Erl. u. Lpz. 1903 (Münch. Beitr. XXVI. Heft).

Jal: Dictionnaire crit. de biogr. et d'hist., 2e ed. P. 1872. 8°.

Julleville, Petit de: La Comédie et les Mœurs en France au moyen-âge. P. 1886. 8°.

Kawczinski, G.: Über das Verhältnis des Lustspieles Les Contents von Odet de Tournèbe zu den Esbahis von J. Grevin und beider zu den Italienern. Festschrift zum 8. allgem. deutschen Neuphilologentag in Wien. Wien. 1898. 8°.

Klingler, O.: Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Literatur- und Sittengeschichte Frankreichs im 17. Jahrh. Diss. [Zürich] Straßburg. 1902. 8°.

Knörich, W.: Die Quellen des Avare, in: Z. f. neufrz. Spr. u. Litt. 1886. VIII, 51 ff.

Köhler, R.: Eine Stelle im Orl. fur. und Nachahmungen derselben, in: Z. f. Lit. Gesch. 1876. V. Bd.

Körting, H.: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrh. Leipzig. 1885. 2 Bde. 8°.

Köstlin, H. A.: Geschichte der Musik. 5. Ausg. Berlin. 1899. 8°.

Kowal: L'Art poét. de Vauquelin de la Fr. Progr. Staats-Realsch. Wien. III. 1902. 8°.

Kugel, S.: Untersuchungen zu Mol.'s Médecin malgré lui, in: Z. f. frz. Spr. u. Lit. 1899. XX, 1—71.

La Boëtie, E. de: Œuvres, p. p. Feugère. P. 1846. 8°.

La Calprenède, S. de: La Bradamante, Tragédie. A Paris. (Chez Sommaville). 1637. 4°.

Lafontaine, J.: Œuvres, p. p. H. Regnier (Grands Écrivains de la France). P. 1884—93. 11 Bde. 8°.

La Harpe, J. F.: Cours de littérature. P. 1834. 2 Bde. 8°.

Lamartine, A.: Œuvres, P. (Lemerre). 1885—87. 12 Bde. 16°.

Lanson, G.: Histoire de la Littérature française, 7e éd. P. 1902. 8°.

La Porte et Chamfort: Dictionnaire dramatique. P. 1774. 2 Bde. 8°.

Laumonier: La Cassandre de Ronsard, in: Rev. de la Renaiss. 1902 (oct-déc.).

Landau: Die Dramen von Herodes und Mariamne, in: Z. f. vgl. Lit. 1895. VIII, 175 ff., 279 ff.

Laur, E.: Louise Labé: Zur Geschichte der franz. Literatur des 16. Jahrh.'s Straßburg. 1873. 8°.

Laval, Mathieu de: Isabelle, imitée de l'Arioste. P. 1576. 8°.

Lefranc, A.: Le platonisme en France au XVe et au XVIe siècle, in: Rev. d'Hist. litt. de la France. 1896. III, 1—45.

Lemaître, J.: La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt. P. 1882. 8°.

Lemazurier: Galerie des acteurs du Théâtre français. Neudruck. P. 1810. 2 Bde. 8°.

Lemercier, A.-P.: Étude littéraire et morale sur les poésies de J. Vauquelin de la Fresnaye. P. 1887. 8°.

Lenient, C.: La Comédie en France au 18e siècle. P. 1888. 2 Bde. 8°.

Lepage: Le Théâtre en Lorraine. P. 1897. 8°.

Le Sage, A. R.: Les eaux de Merlin. Opéra comique en un acte et en Vaudeville, im 2. Bande des Théâtre de la Foire, contenant les meilleures pièces, qui ont été représentées aux foires de St-Germain et de St-Laurent... recueillies, revues et corrigées p. M. M. Le Sage et d'Orneval. P. (Étienne Ganneau). 1721. 9 Bde. 12°.

Le Sage et d'Orneval: L'isle des Amazones. Opéra Co-

mique en un acte et en Vaudeville, im 3. Bande des Théâtre de la Foire. P. 1721. 9 Bde. 12°.

Lintilhac, C.: Précis hist. et crit. de la Littérature française. I. Bd. P. s. a. [1890/91.] 8.

Loforte-Randi: Umoristi, in: Letteratura straniera. Palermo. 1901. 3ª serie, 179 ff.

Madeleine, J.: Quelques poètes français des 16e et 17e siècles à Fontainebleau. Fontainebleau. 1900. 8°.

Mahrenholtz, R.: Molière und die römische Komödie, in: Herr.'s Arch. 1876. LVI, 24—264.

— —: Molière und die spanische Komödie, in: Herr.'s Arch. 1878, LX, 284 ff. [Cf. Frz. Stud. 1881. II, 154 ff.].

— —: Molière's Leben und Werke. Heilbronn. 1881. 8°.

Mahelot, E.: Mémoire de plusieurs décorations [begonnen v. L. Mahelot, fortg. v. M. Laurent i. J. 1675; Bibl. nat.: mss. fr. 24330]; zitiert nach Rigal: Hist. du Théâtre français avant Corneille, p. 310 ff.

Mairet, J. de: Le Roland furieux. Tragicomédie. A Paris. (Chez Aug. Courbe). 1640. 4°.

Malherbe, F. de: Œuvres compl., p. p. Lalanne. P. 1862. 5 Bde. 8°.

Marigny, F.: Les Fêtes de Versailles. P. 1664. 8°.

Marmontel, J. F.: Œuvres compl. P. 1818. 19 Bde. 8°.

— —: Le Roland furieux, trag. lyr., musique de Piccini. P. 1875. 8°.

Marot, J.: Œuvres, p. p. Jeannet. P. 1883. 4 Bde. 8°.

Marpillero, G.: I suppositi del L. Ariosto, in: Gior. stor. 1898. XXXI, 291 ff.

Maulde, R. de: Louise de Savoie et François Ier. P. 1895. 8°.

Maupoint: Bibliothèque du Théâtre françois. P. 1783. 8°.

Mellin de St-Gelais: Œuvres, p. p. Blanchemain. (Bibl. elzév.) P. 1873. 3 Bde. 8°.

Merz, J.: Carlo Goldoni in seiner Stellung zum franz. Lustspiel. Eine Quellenuntersuchung (Diss.). Lpz. 1903. 8°.

Molière, J. B.: Œuvres, p. p. Despois et Mesnard. (Gr. Écr. de la Fr.) P. 1873—93. 11 Bde. 8°.

Monselet, Ch.: Les Oubliés et les Dédaignés. P. 1857. 2 Bde. 8⁰.

Montchrestien, A. de: Les tragédies, d'après l'édition de 1604, p. p. L. P. de Julleville. P. 1891. 8⁰.

Montreux, Nicolas (Ollenix du Mont Sacré): Bergeries de la belle Julliette, Ensemble la Tragedie d'Isabelle De l'Invention d'Ollenix du Mont Sacré, Gentilhomme du Mayne. A Paris (Chez G. des Rues). 1595. 4 Bde. 12⁰ (Paris. Bibl. nat.: Y^2 7068 u. Y 7069).

Morf, H.: Die franz. Literatur zur Zeit Franz I. (1515—1547), in: Herr.'s Arch. 1895. XCIV, 207 ff.

Morillot, P.: Scarron et le genre burlesque. P. 1888. 8⁰.

Nagel, H.: Das Leben und die Werke J. A. de Baïf's, in: Herr.'s Arch. 1878. LX, 241 ff. u. 1879. LXI, S. 53 ff.

Neri, G.: Una fonte dell' Écossaise de Voltaire, in: Rassegna bibliografica della lett. ital. 1895. VII, 321 ff.

Nisard, R.: Hist. de la litt. franç. 8ᵉ éd. P. 1881. 4 Bde. 8⁰.

Nolhac, P. e Solerti, A.: Il viaggio in Italia di Enrico III. Torino. 1890. 8⁰ (Cfr. Giorn. stor. 1891. XVII, 136 ff.).

Oelsner, K.: Dante in Frankreich bis zum 18. Jahrh. Berlin. 1898. 8⁰. Koch's Z. f. vergl. Lit.-G. XII, 488 (Cfr. Herr.'s Arch. 1900, CII, 229 und Gior. stor. XXIX, 142).

Oriol, A.: Leopardi et la littérature franç., in: Bulletin italien. II, 303 ff.

Panard et Sticotti: Roland, Parodie, im 1. Bde. der Œuvres de Panard. P. 1763. 4 Bde. 12⁰.

Palissot, Ch.: Mémoires pour servir à l'histoire de notre temps. P. 1763. 8⁰.

Paris, G.: La poésie fr. du moyen-âge, 2. Aufl. P. 1890. 8⁰.

— —: La nouvelle franç. aux XVᵉ et XVIᵉ siècles, in: Journal des Savants, 1895, mai-juin.

— —: La Source italienne de la Courtisane amoureuse, in: Raccolta di studj . . ded. al D'Ancona. Firenze. 1901. 4⁰.

Parodies du nouveau théâtre italien, ou Recueil des Parodies représ. p. les Comédiens italiens. P. (Briasson). 1731. 3 Bde. 12⁰.

Pasini, F.: La „Bradamante" di Roberto Garnier e la sua fonte ariostesca, in: Annuario degli Studenti Trentini. Trento. 1901. 8°. S. 121 ff.

Pelissier, G.: Ronsard et la Pléiade, in: Petit. de Julleville's Hist. d. l. langue etc. III, 137 ff.

Perrens, F. T.: La Comédie italienne à Paris. M[me] Ristori. in: Rev. des deux Mondes. 15 juin 1855; 15 juin 1857.

Petitot, G.: Répertoire du Théâtre français. P. 1817. 5 Bde. 8°.

Pflänzel, M.: Über die Sonette des J. du Bellay nebst einer Einleitung über die Einführung des Sonettes in Frankreich. Saalfeld. 1898. 8°.

Picot, E.: Des Français qui ont écrit en italien au 16e siècle, in: Rev. des bibliothèques 1898. janv.-juin. XI.

Picot, E.: Les italiens en France au 16e siècle, in: Bulletin italien I, 92 ff., 269 ff.; II, 23 ff. u. 108 ff.: III, 25 ff. u. 219 ff.

Pifteau, C.: Hist. du Théâtre en France. P. 1879. 8°.

Piéri, M.: Le pétrarquisme au XVIe siècle. Pétrarque et Ronsard. (Thèse). Marseille. 1895. 8°.

Pinvert: L. de Baïf. P. 1900. 8°.

Quinault, Ph.: Le Roland furieux, Tragédie lyrique. P. 1685. 8° (Paris. Bibl. nat.: YTh. 15725).

Rabelais, Fr.: Œuvres. p. p. L. Jacob Bibliophile. P. 1853. 8°.

Rajna, P.: Le Fonti dell' Orl. fur. 1. Aufl. Fir. 1876. 8°.

Régnier, M.: Œuvres. p. p. Jeannet. P. 1874. 8° und E. Courbet. P. 1875. 8°.

Reynier, G.: Thomas Corneille. (Thèse). P. 1892. 8°.

Rathery, E. J. B.: L'Infl. de l'Italie sur les lettres fr. P. 1853. 8°.

Riccoboni. L.: Histoire du Théâtre italien. P. 1731. 8°.

Riemann, H.: Opernhandbuch. Lpz. 1887. Suppl. 1893. 8°.

Rigal, E.: La Pastorale, in: Julleville's Histoire de la langue etc. (1897). III, 316 ff.

— —: Le Théâtre fr. avant la période classique etc. P. s. a. [1901]. 8°.

Rigal, E.: Les personnages de la Comédie au 16e siècle, in: Rev. d'Hist. litt. de la France 1897. IV, 161 ff.

Robiou, E.: Essai sur l'hist. de la litt. et des mœurs pendant la première moitié du 17e siècle. Sous le règne de Henri IV. P. 1858. 8⁰.

Rochon de Chabannes: Heureusement, Comédie en un acte et en vers, p. p. J. J. Olivier. P. 1903. 8⁰.

—: La coupe enchantée, Comédie en un acte en prose, im I. Bd. des Nouveau Théâtre de la Foire. P. 1765. 4 Bde. 8⁰.

Rolland, R.: Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully. P. 1895. 8⁰.

Ronsard, P.: Œuvres, p. p. P. Blanchemain. P. 1857—67. 7 Bde. 8⁰. (Bibl. elz.).

Roy, Ch.: Bradamante, Tragédie, Musique de la Coste. P. 1707. 4⁰ (Paris. Bibl. nat.: YS 696).

Saar, K.: Der Komödiantenroman. Berlin, Stuttg. (Spemann.) s. a. 8⁰.

Saint-Amant: Œuvres compl., p. p. L. Livet. P. 1855. 2 Bde. 16⁰.

Saint-Marc Girardin: Tableau de la littérature française du 16e siècle. 5e ed. P. 1883. 8⁰.

Sauvage, F. et ***: Angélique et Médor, Opéra bouffe en 1 acte. P. 1843. 8⁰.

Scarron, P.: Le Roman comique, p. p. V. Fournel. P. 1857. 2 Bde. 16⁰.

Schirmacher, K.: Théophile de Viau, in: Herr.'s Arch. 1896. XCVI, 97—159, u. XCVII, 29—100.

Schmidt, Erich: Charakteristiken. Berlin. 1886. 8⁰.

Schneegans, H.: Molière, in: Geisteshelden. Bd. 42. Berlin. 1902. 8⁰.

Schoembs, J.: Ariost's Orlando furioso in der englischen Literatur des Zeitalters der Elisabeth (Diss.). Soden a. T. 1898. 8⁰.

Schoenherr, P.: St-Amant, sein Leben und seine Werke, in: Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1888. X, 113 ff.

Schuchardt, H.: L'Ariosto, in: Beilage zur allg. Zeitung 1875. Nr. 149.

Schuré, E.: Histoire du Drame Musical. P. 1873. 8°.

Scoppa, A.: Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française. P. 1803. 8°.

Seele, W.: Voltaire's Roman Zadig ou la Destinée. Eine Quellenforschung. (Diss.). Lpz. 1891. 8°.

Soelthoff-Jensen, K. K.: Le 5e livre de Rabelais et le Songe Poliphile, œuvre étrange du dominicain italien Fr. Colonna, in: Rev. d'Hist. litt. de la France. 1896. 8°.

Steffens, G.: Rotrou-Studien I. Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vega's. Berlin. 1891. 8°.

Stiefel, A. L.: Unbekannte italienische Quellen Jean Rotrou's, in: Z. vgl. Lit. 1893. Bd. VI. 5 Suppl. S. 1 ff.

— —: Tristan l'Hermite's le Parasite und seine Quellen, in: Herr.'s Arch. 1891, Bd. 86, 47 ff.

— —: Einfluß des italienischen Dramas auf das anderer Länder, in: Vollm.'s J.-Ber. 1896. IV (II, 555).

— —: Geschichte der Don Juansage, in: J.-Ber. f. neuere d. Lit., herausg. v. E. Schmidt 1899. Bd. X, 2. Abteil.

Stemplinger, E.: Ronsard u. d. Lyriker Horaz, in: Kört. Z. f. neufrz. Spr. u. Lit. 1904. XVI, 70 ff.

Texte, J.: Les origines de la Renaissance, in: Rev. des Cours et Conférences 1894, nov.-mars. S. 248 ff.

— —: L'influence italienne dans la Renaissance française, in: Études de littérature européenne. S. 25—48. P. 1898. 8°.

Toldo, P.: A proposito d'una fonte ital. del Tartuffe, in: Gior. stor. 1894. Bd. 23, S. 297 ff.

— —: Contributo allo studio della Novella francese del XV e XVI secolo. Roma. 1895. 8°.

— —: La Comédie française de la Renaissance, in: Rev. de l'Hist. litt. de la Fr. 1897. IV, 366 ff.; 1898, V. 554 ff.; 1899. VI. 571 ff.

— —: L'arte italiana nell' opera di Rabelais, in: Herr.'s Arch. 1899. Bd. 100, S. 103.

— —: Dell' Espion de G. P. Maranno e delle sue attenenze con le Lettres persanes del Montesquieu, in: Gior. stor. 1897. XXVIII, S. 84 ff.; XXIX, 47 ff.

Toldo, P.: La Bottegà del café e l'Écossaise del Voltaire, in: Gior. stor. XXXI, 442.

— —: Quelques sources italiennes du Théâtre comique d'Houdar de la Motte, in: Annales . . . Bull. ital. 1900. I. 200 ff.

— —: La poésie burlesque, in: Z. f. rom. Phil. 1901. XXIV u. XXV und RhlF., 1901. VIII, 569 ff.

Torraca, F.: Gl' imitatori del Sannazaro. Roma. 1882. 8°.

Trautmann: Franz. Schauspieler am bayerischen Hofe, in: Jahrbuch f. Münchener Geschichte II, 183.

Tréverret, Ch.: L'Italie au 16e siècle. P. 1879. IIe série. 8° [Cfr. Rev. critique 1880, S. 37].

Vaganay, H.: Le Sonnet en Italie et en France au 16e siècle. Lyon. 1902. 8°.

Vaganay et Vianey: Un modèle de Desportes, in: Rev. d'Hist. litt. 1903. X, 277 ff.

Vaganay: Du Bellay et les Rimes diverses, in: Rev. d'Hist. litt. 1901. VIII.

Vauquelin de la Fresnaye: Diverses poésies, p. p. J. Travers. Caen. 1869. 2 Bde. 8°.

— —: Les Foresteries, p. p. J. Travers. Caen. 1872. 8°.

Vianey, J.: Mathurin Régnier. P. 1896. 8°.

— —: Les odes pindariques de Ronsard, in: Rev. d. langues rom. 1900. sept.-oct.

— —: L'Arioste et la Pléiade, in: Bull. ital. I, 293—317.

— —: La Source de l'Olive, in: Rev. crit. 1902. 21 oct.

— —: Un modèle de Desportes non signalé encore, in: Rev. d'Hist. litt. de la Fr. 1903. X, 277 ff.

— —: L'Arioste et les Discours de Ronsard, in: Rev. Universitaire 1903. XII, 473—75.

— —: La part de l'imitation dans les Regrets, in: Bull. ital. IV, 1 ff.

Vollhart, W.: Die Quelle von Molière's Tartuffe, in: Herr.'s Arch. Bd. 91, S. 55—68.

Voltaire: Œuvres, p. p. Beuchot. P. 1829—34. 70 Bde. 8°.

Wagner, E. W.: Mellin de St-Gelais. — Eine literarische u. geschichtliche Untersuchung. Ludwigshafen a. Rh. 1893. 8°.

Weinberg, G.: Geschichte des franz. Schäferspiels in der ersten Hälfte des 17. Jahrh.'s. Frankfurt a. M. 1884. 8°.

Wenzel, G.: P. Larivey's Komödien und ihr Einfluß auf Molière, in: Herr.'s Arch. Bd. 82, S. 63—81.

— —: Ästhetische und sprachliche Studien über Antoine de Monchrétien, im Vergleich zu seinen Zeitgenossen. (Diss.). Weimar. 1885. 8°.

Young: Molière's Stegreifkomödien, in: ZfrSp. XXII, 190 ff.

Zumbini, B.: Studj di lett. stran. Firenze. 1893. 8°. (Vgl. Gior. stor. Bd. 23, 292 ff.).

Anm. In der obigen Liste sind folgende von dem Verfasser benutzte Arbeiten nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, der Chor, p. IX ff., Fest, der Miles glor., p. IX ff.; Ebner, Beitrag, p. IX ff.; Buchetmann, Rotrou's Antigone, p. VIII ff.; Böhm, Beiträge, p. X ff. und Holl, Tendenzdrama, p. X ff. aufgeführt sind: Amicis, L'imitazione latina; Ancien théâtre fr., p. p. Viollet le Duc; D'Ancona, I comici italiani; Anecdotes dramatiques; Baschet, Les comédiens; Beauchamps, Recherches; Belleau, Œuvres poétiques; Bibliothèque du th. fr., p. p. La Vallière; Birch-Hirschfeld, Geschichte; Brunet, Manuel; Chasles, E., La comédie; Chasles, Ph. Études; Creizenach, Geschichte; Darmesteter et Hatzfeld, Le 16e siècle; Dhom, Welches ist das Verhältnis . . . .; Des Masures, Tragédies sainctes; Didot, Dict. gén.; Doumic, Marguerite de Navarre; Du Verdier, La bibliothèque; Ebert, Entwicklungsgeschichte; Faguet, La tragédie; Fournier, Le théâtre fr. au 16e et au 17e siècle; Fournier, Variétés hist. et litt.; Garnier, Les tragédies, herausgeg. v. W. Förster; Gaspary, Geschichte; Goedeke, Grundriß; Goujet, Bibliothèque; Gröhler, P. Scarron; Haag, La France protestante; Histoire universelle des théâtres; Jodelle, Œuvres, p. p. Marty-Laveaux; Journal du théâtre français (zitiert nach Faguet); Julleville, Histoire du théâtre en Fr. au m. âge; derselbe, Hist. de la langue etc.; Kahnt, Gedankenkreis; Klein, Geschichte des Dramas; La Croix du Maine et du Verdier, Les bibliothèques; Larivey, Les Comédies; La Taille, Jacques de, Œuvres; Lenient, La Satire; Léris, Dictionnaire portatif; Lotheissen, Molière; derselbe, Geschichte; Lucas, Histoire philosophique; Mairet, Silvanire, herausgeg. v. R. Otto; Magnin, Les origines; Marguerite de Navarre, L'Heptaméron; Michaud, Biogr. univ.; Moland, Molière et la com. ital.; Moréri, Le grand Dictionnaire historique; Morf, Geschichte; Mouhy, Tablettes dramatiques; derselbe, Abrégé; Nagel, A. de Baïf; Nicéron, Mémoires; Parfaict, Histoire;

Dieselben, Dictionnaire des théâtres; Pasquier, Les Recherches; Peters. P. Scarron [Münchener Beiträge, H. 6]; Proelss, Geschichte; Reinhardstöttner, Plautus; Rigal, A. Hardy; derselbe, Esquisse; Sainte-Beuve, Tableau historique; Sand, Masques; Schmidt-Wartenberg, Seneca's Einfluß: Stiefel, Über die Chronologie; Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte; Tivier, Histoire; Toldo. Figaro; derselbe, Ce que Scarron doit ....; derselbe, Le théâtre de la Renaissance; Vapereau, Dictionnaire; Wiese u. Pèrcopo, Geschichte.

Einleitung.

1. Der Einfluß Italiens auf die französische Literatur im allgemeinen.

Der Einfluß der italienischen Literatur auf die französische ist der tiefgehendste und erfolgreichste gewesen, den je eine fremde Literatur auf das französische Schrifttum auszuüben vermocht hat. Trotzdem fehlt es immer noch an einer das gesamte Gebiet der Literatur umfassenden Darstellung dieses Einflusses. Seitdem mit der Renaissance das Studium des klassischen Altertums seinen Einzug in Frankreich gehalten hatte, ward man nicht müde, die Alten als die unerreichten Vorbilder zu preisen und ihre Nachahmung als die sicherste Gewähr für die Unsterblichkeit eines Werkes hinzustellen; in Wirklichkeit aber plünderte man die Schätze der spanischen und ganz besonders der italienischen Literatur, meist ohne Quellenangabe, oft auch mit der lügenhaften Angabe antiker Vorbilder.[1]) Es ist daher begreiflich, wenn die Literarhistoriker des 16. bis 18. Jahrhunderts, soweit sie überhaupt sich mit Quellenforschung beschäftigen, zunächst den klassischen Einfluß auf die französische Literatur hervorheben, weniger aber den italienischen beleuchten. So zählt Du Verdier (1585) nur die Übersetzungen und freien Übertragungen italienischer Dichter auf, scheint aber nichts von

[1]) Texte, *Les orig. de la Ren. (R. des c. et c.) 1894. S. 248: «Ils ont pleine la bouche de la tragédie grecque; en fait ils lisent et relisent la Sophonisbe de Trissin: s'ils imiteront Térence ou Plaute, leur vrai omdèle est une comédie de Bibbiena.»*

der italianisierenden franz. Lyrik des 16. Jahrh. zu wissen; so erwähnt er von Mellin de St-Gelais nur die *Ginevra* und die *Sophonisbe* als Nachahmungen der Italiener[1]), von Desportes nur die Übertragungen aus dem *Rasenden Roland* und aus Aretino's *Marfisa.*[2]) Goujet behandelt allerdings in einem eigenen Bande die italienischen Übersetzungen, doch führt er von sonstigen Einflüssen der italienischen Literatur wenig an. Du Bellay nennt er den französischen Ovid[3]); Ronsard hat nach ihm nur das Altertum zum Vorbilde genommen[4]); auch bei Ant. Baïf wird mit keinem Worte des italienischen Einflusses gedacht.[5]) Besser unterrichtet sind die Brüder Parfaict in ihrer *Histoire du théâtre français* (1745 ff.) und Beauchamps in seinen *Recherches* (1735), da die Bühnendichter gewöhnlich die Quelle, aus welcher sie ihre Stoffe schöpften, angegeben haben. Wo das jedoch nicht der Fall ist, sind ihre Quellenangaben mit großer Vorsicht aufzunehmen.[6])

Erst im 19. Jahrhundert beschäftigt sich eine Reihe hervorragender Gelehrter mit der Untersuchung dieses Einflusses. Ant. Scoppa stellt 1803 in seinem *Traité de la poésie italienne, rapporté à la poésie française* eine eingehende Untersuchung über die französische Prosodie an und kommt zu dem Resultate, daß ein großer Teil der franz. Verskunst von der italienischen beeinflußt sei.[7]) Weit wichtiger ist Rathery's *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIIIe s. jusqu'au règne de Louis XIV.* Doch gibt Rathery nur einen allgemeinen Überblick über den italienischen Einfluß in Frankreich; einen großen Raum nimmt zudem die Untersuchung von Frankreichs Einfluß auf Italien ein[8]); so handeln die

---

[1]) *Biblioth. S. 864.*

[2]) *Ibd. S. 947.*

[3]) *Bibl. franç. XII, 119.*

[4]) *Ibd. XII, 192.*

[5]) *Ibd. XIII, 340.*

[6]) *Vgl. über die geringe Zuverlässigkeit ihrer Angaben* Böhm, *Beitr. z. Kenntnis d. Einflusses Seneca's (S. 28—31), woselbst sich noch weitere Literaturnachweise finden.*

[7]) *Traité, S. 245 ff.*

[8]) Oelsner, *Dante in Frankreich, unterzieht das Buch einer*

ersten 50 Seiten nur von dem letzteren. Spricht er z. B. von Tasso, so ist ihm in erster Linie daran gelegen, zu beweisen, daß der italienische Dichter häufig auf altfranzösische Quellen zurückgeht; zum Schlusse erst fügt er hinzu, wie Boileau und Voltaire über den Dichter geurteilt haben.[1]) Über Ronsard und seine Schüler weiß er nur zu sagen, daß sie besonders Petrarca, Bembo und Sannazar nachahmen[2]); in ähnlicher, allgemeiner Weise wird die Pastorale behandelt.

Gründlicher und übersichtlicher behandelt Arnould den Gegenstand in seinen *Essais de théorie et d'histoire littéraire* (1858); er betrachtet die einzelnen Literaturgattungen in chronologischer Reihenfolge und untersucht besonders eingehend den Einfluß des italienischen Stiles auf den französischen.[3]) Was den stofflichen Teil betrifft, so geht er, wie sein Vorgänger, nie auf Einzelheiten ein. So sagt er z. B. über die franz. Dichter des 16. Jahrhunderts[4]): *«Il serait facile de relever dans les œuvres de Ronsard, de du Bellay, de Baïf, de Remi Belleau, de Desportes et en général des poètes de la seconde moitié du 16e siècle un grand nombre de morceaux lyriques, odes, sonnets, chansons, madrigaux, imités ou traduits de l'italien, mais cela nous apprendrait peu de chose.»* (!) Ihm ist es besonders darum zu tun, das *résultat définitif* festzustellen.

Auch Demogeot widmet einen größeren Abschnitt seiner *Histoire des littératures étrangères* (1880) dem italienischen Einflusse.[5]) Er verfolgt ihn als erster, allerdings in ganz kurzen Umrissen, vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, lehnt sich jedoch allzusehr an Rathery an, den er auch in der ausführlichen Behandlung des französischen Einflusses auf die italienische Literatur nachahmt.

---

scharfen Kritik; Demogeot, *Hist. des litt. étr., spricht ihm die Gründlichkeit ab.*

[1]) *Influence, S. 96.*

[2]) *Ibd., S. 110.*

[3]) *Essais, S. 335: «De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française.»*

[4]) *Ibd., S. 416.*

[5]) *Chap. XIII, 135 ff.*

In demselben Jahre (1880) erschien die erste bedeutendere Arbeit über die italienischen Schauspieler in Frankreich, besonders in Paris, von Campardon, welcher sich ausschließlich mit der inneren Geschichte derselben, mit ihren Beziehungen zum französischen Hofe, ihren Einnahmen, ihrer sozialen Stellung und ihrem Privatleben beschäftigt.[1]) Auch Baschet geht in seinen *Comédiens italiens à la cour de France* nicht auf den literarischen Einfluß der italienischen Schauspieler ein.

Von deutschen Forschern kommt besonders Lotheissen's *Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert* (1877) in Betracht; zwar weist er nachdrücklich auf die wichtige Rolle hin, welche Italiens Schrifttum in Frankreich spielt[2]), doch geht er nicht viel über Rathery und Demogeot hinaus; auch ihm ist die Pleiade in erster Linie Nachahmerin der Alten, Malherbe einseitiger Bewunderer der Griechen und Römer, Regnier nur ein Schüler des Horaz.[3]) Ergiebiger dagegen ist Proelss' Abschnitt über dieses Thema in seiner Geschichte des neueren Dramas (1880 83)[4]), besonders der Teil, welcher die französische Oper[5]) behandelt, während ihm dagegen bei der Besprechung der Tragödie und der Komödie nicht wenige Irrtümer unterlaufen.[6])

Erst das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts bringt uns mehrere eingehende Abhandlungen über einzelne Epochen der französischen Literatur, in denen die italienische Einwirkung sich besonders geltend macht.

Nolhac und Solerti liefern einen ausführlichen Bericht von Heinrich's III. Reise nach Italien und von seinem ersten Zusammentreffen mit den *Comici gelosi* in Venedig.[7]) Stiefel

---

[1]) *Les comédiens du roi de la troupe italienne etc. Par. 1880. 8⁰.*

[2]) *Geschichte I. 25. 27, 264 ff.; IV. 9 ff.*

[3]) *Ibd. I, 30.*

[4]) Cf. *Bd. II, Halbband 1, 8—314.*

[5]) *Ibd., S. 234—310.*

[6]) *Ibd., S. 22: Die Corrivaux sollen die Übersetzung eines Ariost'schen Lustspieles sein! S. 26: Die Deguisez des J. Godard sind nach ihm von Larivey beeinflußt.*

[7]) Nolhac e Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III etc 1890; vgl. auch das Giorn. stor. 1891, XVII, 146 ff.*

untersucht die ital. Quellen des *Parasite* von *Tristran l'Hermite* und einige unbekannte Quellen Rotrou'scher Stücke.[1]) Texte beginnt seine Forschungen über Italiens Einfluß auf die französische Renaissance, welcher nach ihm darin bestand, daß er in die Sprache Anmut und Reinheit brachte, in dem Dichter einen stark ausgeprägten Individualismus großzog und die *idée d'art* als obersten Grundsatz für jeden Dichter aufstellte.[2]) Allerdings bleibt uns Texte einen befriedigenden Beweis für diese von ihm aufgestellten Punkte schuldig. Die Zeit Franz' I. wird hinsichtlich des italienischen Einflusses eingehend von Fr. Flamini untersucht, welcher im 4. Kapitel seiner *Studi* eine Reihe neuer Tatsachen zutage fördert und besonders das Wirken italienischer Gelehrter am Hofe und an der Pariser Universität schildert.[3])

Während er in einem weiteren Kapitel gelegentlich der Besprechung von Odet de la Noue's Gedichten den italienischen Einfluß zur Zeit Heinrich's III. nur kurz behandelt[4]), ist den Entlehnungen Desportes' bei den italienischen Dichtern ein breiterer Raum gewidmet[5]), wobei er viel Neues bringt; so findet er in Desportes' Sonettensammlung *Les rencontres des Muses de France et d'Italie* zu der bis dahin auf 43 angegebenen Zahl von entlehnten Sonetten 10 weitere, deren Quellen Sonette von Domenichi, Amomo, Rota und Marini bilden.[6])

Das größte Verdienst um die Forschungen auf diesem Gebiete jedoch hat der unermüdlich fleißige Toldo sich erworben, der eine geradezu erstaunliche Kenntnis der

---

[1]) *Tristan l'Herm. Le Parasite (1891);* derselbe, *Unbek. ital. Quellen J. Rotrou's (1893).*

[2]) *Les origines de la Ren. (1894);* derselbe, *L'influence ital. dans la Ren. fr., in seinen Études (1898).*

[3]) *Studi di storia lett., cap. IV, 197—339; auf S. 206—209 führt er die Namen von 6 bedeutenden Gelehrten an der Pariser Univ. an von ital. Dichtern am Hofe Franz I. werden besonders Amomo und G. Camillo Delminio (S. 297 ff., bzw. 319 ff.) behandelt.*

[4]) *Le rime di Odetto de la Noue e l'Italianismo a tempo d'Enrico III, ibd., S. 370—381.*

[5]) *I plagi di Ph. Desportes, ibd., S. 347 ff., und Appendix, S. 431 ff.*

[6]) *Le rime, ibd., S. 358—360.*

italienischen und französischen Literatur an den Tag legt. Er untersucht die Quellen der französischen Novellen des 16. und 17. Jahrhunderts und findet, daß nahezu die Hälfte derselben lange vorher schon in italienischen Novellensammlungen enthalten waren.[1]) Wenn auch G. Paris bestreitet, daß Toldo's Quellenangaben für alle Novellen richtig seien, so muß er doch zugeben, daß in den meisten ein italienischer Einfluß sich geltend macht.[2]) Noch wichtiger sind seine Untersuchungen über die Komödie der Renaissancezeit, welche er in einer Reihe von Artikeln in der *Revue d'Histoire littéraire de la France* veröffentlicht hat.[3])

Nach dem Vorbilde Gaspary's[4]), den er übrigens nicht erwähnt, zerlegt er die Handlung in den Lustspielen in gewisse Motive und vergleicht diese in den Komödien der beiden Literaturen. Da nun gewisse Motive in der Komödie aller Zeiten unabhängig voneinander wiederkehren und die Grundlage fast jeder Intrigue bilden, müssen viele seiner Quellenforschungen mit Vorsicht aufgenommen werden. Wir werden später Gelegenheit haben, ihm eine Anzahl von Irrtümern nachzuweisen. Trotzdem darf seine Arbeit auf diesem Gebiete als eine grundlegende bezeichnet werden, ebenso wie seine Untersuchung über die italienische Kunst bei Rabelais[5]), über Montesquieu's[6]), Diderot's[7]) und Voltaire's[8]) Beziehungen zur Literatur jenseits der Alpen.

---

[1]) *Contributo (1895), pass.*

[2]) *La nouvelle fr. (Journ. d. Sav. 1895, mai-juin. 289—303; 342—361); der formelle Einfluß wird von G. Paris vollst. zugegeben; hinsichtlich des Stoffes will er keine „literarischen" Einflüsse, sondern in erster Linie Volksüberlieferung gelten lassen (vgl. ibd., S. 294, 298. 350).*

[3]) *La Comédie de la Renaissance (Rev. d'Hist. litt. 1897, XXIII, 366—392; 1898, XXIV, 554—603); bei* Betz, *La litt. comp., S. 60, unrichtig angeführt.*

[4]) *Geschichte. II. 611 ff.*

[5]) *L'arte ital. nell' op. di Rabelais (ANSp. 1899. Bd. 100. 103—148).*

[6]) *Dell' Espion di G. P. Maranno etc. (Giorn. stor. 1897 ff., XXIX, 47—79.)*

[7]) *Se il Diderot abbia imitato Goldoni (Giorn. stor. 1895. XXVI S. 350—376).*

[8]) *Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni (Giorn. stor. 1897, XXXI, 358).*

Vianey beleuchtet zum ersten Male das Verhältnis der Pleiade zu Ariost mit besonderer Berücksichtigung der Lyrik[1]); wenig gelungen ist ihm die Untersuchung über das Theater des 16. Jahrhunderts, welches nach ihm, besonders in den Tragödien Garnier's und Montchrestien's, einige Beschreibungen von Zweikämpfen und Schlachten in der Manier des Ariost aufzuweisen hat.[2]) Die B r a d a m a n t e Garnier's erwähnt er nicht, ebensowenig die beiden vorhergehenden, dem *Orlando furioso* entlehnten Tragikomödien, von denen wir allerdings nur die Titel besitzen. Bouvy liefert uns in seiner Abhandlung *Voltaire et l'Italie* (1898) ein reichhaltiges Material über diese Seite der Voltaireforschung[3]); doch erschöpft er keineswegs den Gegenstand. Creizenach's dritter Band seiner Geschichte des neueren Dramas (1903) berücksichtigt im richtigen Maße den Einfluß Italiens besonders auf die Komödie, bringt zum Teil neues Quellenmaterial, so z. B. für die *Corrivaux* des J. de la Taille, die er ganz richtig auf eine Novelle im Decamerone (V, 1) zurückführt[4]), schließt aber seine Arbeit mit dem Jahre 1570 ab. Mit der Zusammenstellung italienischer Dichter, die ins Französische übersetzt wurden, beschäftigen sich Blanc[5]) und Guidi[6]); doch können beide den Anspruch auf Vollständigkeit nicht erheben; besonders lückenhaft ist die Kompilation Blanc's; von den 94 Übersetzungen (nebst deren verschiedenen Auflagen) Ariost's kennt Blanc nur 46, Guidi zählt deren 84.

Den ersten Versuch, die bis 1900 vorhandene Literatur über die Wechselbeziehungen des italienischen und französi-

---

[1]) *L'Arioste et la Pléiade (Bull. ital., I, 293—317).*

[2]) *Ibd., S. 313.*

[3]) *B. nennt nicht die ital. Quellen des Zadig, noch die der Écossaise, geht nicht auf die einzelnen Nachahmungen in der Pucelle und in Henri IV. ein; auch über die Quelle Tancrède's läßt er uns im Ungewissen.*

[4]) *Geschichte des neueren Dramas III, 93f.*

[5]) *Bibliogr. des trad. fr. d'aut. ital., in: Bibliogr. italico-franç., II, 1265—1506.*

[6]) *Annali delle ediz. e delle versioni dell' Orl. fur. e d'altri lavori etc., S. 177ff.*

schen Schrifttums machte Betz in seinem bibliographischen Werke *La littérature comparée* (1900). Leider sind Betz' Angaben allzu unvollständig[1]), die Einteilung ist mangelhaft, da der Verfasser die Titel, anstatt nach Literaturperioden oder Literaturgattungen, nach der Zeit ordnet, in der die betreffenden Werke erschienen sind. Besonders dürftig ist der italienisch-französische Teil ausgefallen, in dem Betz zwar eine ziemlich große Zahl französischer Arbeiten, dagegen fast gar keine deutschen anführt und von den deutschen wissenschaftlichen Zeitschriften nur ganz wenige in den Kreis seiner Untersuchung zieht.

Von den bedeutendsten franz. Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts betonen nur die in der jüngsten Zeit erschienenen den Einfluß Italiens. Während Sainte-Beuve[2]), Saint-Marc Girardin[3]) und Nisard[4]) auf die einseitigste Weise die Nachahmung des Altertums als vorherrschend bezeichnen und italienische Einwirkungen nur flüchtig berühren, werden letztere von Lanson, Morf und in Petit de Julleville's großem Literaturwerk, wenigstens in bezug auf das Theater mehr berücksichtigt; allerdings ist es bei der Anlage dieser Werke von vornherein ausgeschlossen, daß sie auf Einzelheiten eingehen.

Außer den angeführten Werken wurde noch eine größere

---

[1]) *S. 53 wird ein Artikel von* L a b i t t e: *Dante, trad. de M. Fiorentino etc. (R. d. 2 M., 1. nov. 1840) erwähnt, doch suchten wir den Artikel vergeblich an dieser Stelle; daselbst vermissen wir bei* H a u v e t t e's *Dante dans la poésie fr. de la Ren. die Angabe, daß die betr. Abhandl. nur eine kurze Rede ist. Auf S. 58 ist bei Nunziante's Marino alla corte di Luigi XIII. welcher in der Nuov. Antol. erschien, die Angabe des Bandes ausgefallen.* M u r r a y's *Artikel The influence etc. (S. 66) erschien in der Academy am 17. Juli, nicht am 4. Sept. Über Betz' unvollständige Angaben cf.* M i n c k w i t z, *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1902, S. 58; ebenso* B o u v y, *Bull. ital. 1901, I, 57.*

[2]) *Tabl. hist. etc.; er erwähnt ital. Einfl. weder bei Du Bellay (S. 70 ff.), noch bei Ronsard (S. 80 ff.).*

[3]) *Tabl. de la litt. fr.; er erwähnt selbst bei Mell. de St-Gelais (S. 66) und bei Desportes (S. 80) keinen Einfl. der ital. Lit.*

[4]) *Hist. de la litt. fr., III, 74: «La tragédie [est] imitée des anciens, la tragi-comédie imitée des Espagnols, la farce imitée de l'italien.»*

Anzahl von Spezialuntersuchungen zu Rate gezogen, welche im Laufe unserer Abhandlung besprochen werden sollen.

2. Der Einfluß Italiens auf die französische Lyrik.

Der Umstand, daß das italienische Rom der Sitz der Christenheit war, brachte es mit sich, daß sich ein reger Verkehr zwischen den gebildeten Kreisen Frankreichs und Italiens bereits frühzeitig entwickelte. Kardinäle, Priester jeden Standes und Ranges, Diplomaten, Heerführer und ganze Scharen von Söldnern waren stets auf dem Wege nach dem Lande jenseits der Alpen, und brachten die großartigen Eindrücke, welche die Trümmer der alten Welt und die Nachkommen derselben, ihre neue Literatur, ihre Liebe zur Kunst auf sie machten, mit nach Hause.[1]) Andererseits sandte Italien eine Reihe seiner besten Söhne nach dem westlichen Nachbarlande, und half so seine höherstehende Kultur dort zu verbreiten.[2]) Thomas von Aquin, Brunetto Latini studieren auf der Pariser Hochschule. Pico della Mirandola[3]), Dante[4]), Petrarca[5]), Boccaccio[6]) verweilen, wissensdurstig oder schutzbedürftig, kürzere oder längere Zeit auf französischem Boden; Crétin, Molinet, Chastellain, Meschinot lesen und studieren bereits die guten Schriftsteller Italiens[7]), und bald dringen

---

[1]) Flamini, *Studi, pass.*

[2]) Proelss, *Gesch. II, 1. Halbb., S. 8;* Lanson, *Hist., S. 152, besonders aber* Arnaud, *Les Italiens prosateurs fr., wo diese Reisen der Italiener nach Frankreich von Brunetto an eingehend behandelt werden.*

[3]) Dorez et Thuasne, *Pico d. l. Mirandola en France* (*cf. Giorn. stor. XXXI, 145*); *ebenso Morf I, 10 (La Croix, Bibl. I, 439. Seine Werke wurden von A. Baïf 1557 übersetzt).*

[4]) Arnould, *Essais, S. 338;* Rathery, *Infl., S. 20.*

[5]) Lanson, *l. c., S. 153, 164;* Arnould, *l. c., S. 338;* Gaspary, *I, 409:* Couture, *Petr. et J. Colonne; cf. Romania 1882, IX, 338.*

[6]) Arnould, *l. c., S. 338.*

[7]) Rathery, *Infl., S. 55;* Ph. Chasles, *Études, S. 86 f.;* Becker, *Jean Lemaire, S. 298 ff. findet, daß Martin Franc, der Sekretär der Päpste Felix V. und Nikolaus V., eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den beiden*

Übersetzungen der großen italienischen Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio in weitere Kreise ein.[1]) Aber erst als die durch Karl VIII. 1494 begonnenen Feldzüge der französischen Könige Frankreich das Italien der Renaissance erschlossen hatten, ergoß sich in das Land ein Strom neuer Ideen, welche die bereits vorhandene Neigung zur Nachahmung der antiken Literatur stärkten, klärten und auf eine Besserung der unbefriedigten Lebenszustände hindrängten.[2]) Der erste bedeutende Mann, bei dem sich der neue Einfluß zeigt, ist Jean Lemaire de Belges. Seine italienischen Vorbilder sind Dante, Petrarca, Boccaccio, Filelfo und Serafino.[3]) Aus der *Div. Com.*, deren Verfasser er mit J. de Meung auf eine Stufe stellt[4]), nimmt er die Terzine mit ins Französische, und dichtet in diesem Versmaße seinen *Temple d'Honneur et des Vertus.*[5])

In seinem Buche *Concorde des deux langues* (1511), in welchem Lemaire seine Überzeugung von der Überlegenheit der italienischen Sprache zum Ausdruck bringt, fordert er am Schlusse zu gemeinschaftlicher Kulturarbeit der beiden Länder auf.

Jene Überlegenheit bekundete sich auch darin, daß eine Anzahl Franzosen sich der italienischen Sprache in Wort

---

Literaturen gespielt hat: in seinem Champion des Dames schwebt ihm Dante's Div. Com. vor, auf welche besonders die Nachahmer des Rosenromans ihre Blicke richten. Bocc.'s Decamerone und De claris mulieribus finden frühzeitig Nachahmer in Frankr. Chastellain schreibt ihm zu Ehren den «Temple de Bocace». Von Petrarca sind es die rührende Geschichte von Griselidis und die «Trionfi», welche mit Vorliebe nachgebildet werden.

[1]) Blanc, *Bibl. Bd. II, S. 1291—94 (Dante); S. 1326—29 (Petrarca); S. 1278—1281 (Boccaccio); von der Übersetzung Bocc.'s durch Le Maçon werden allein 24 Ausg., bzw. Neuauflagen angeführt.*

[2]) Morf, *Gesch. I, 10.*

[3]) Becker, *l. c., S. 297.*

[4]) Oelsner, *Dante in Frk., S. 18.*

[5]) Darmest. et Hatzf., *Le 16e s., S. 84;* Lanson, *l. c., S. 227;* Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. frz. Lit. im 16. Jahrh., S. 73, erwähnt nichts von einem italienischen Einflusse bei J. Lemaire;* Gidel, *Hist. de la litt. fr., S. 27, nennt den «Temple de Vénus» eine Dichtung im Geiste der Trionfi;* Morf, *l. c., S. 19: „Er ahmt gern Petrarca nach."*

und Schrift bedienten, so G. d'Avost, Gab. de Gutterry, J. Zuallart, Ph. E. de Gondi, P. Bricard.[1]) Umgekehrt sehen wir Italiener, welche das französische Idiom gebrauchen, dabei aber eine Reihe von Italianismen mit einmischen.[2]) Der bedeutendste dieser Italiener ist G. Alione[3]), ein politischer Dichter, welcher die Eroberungen der französischen Könige in Italien feiert. Es ist Flamini's Verdienst, eine Anzahl der berühmtesten italienischen Humanisten, welche in französischer Sprache schrieben, der Vergessenheit entrissen zu haben.[4]) Stärker wird der italienische Einfluß mit der Regierung Franz' I. Nach Rathery dichtete dieser König selbst in der Manier Petrarca's Sonette[5]); Proelss[6]) nennt ihn einen Bewunderer Aretino's; Maulde beschäftigt sich mit der italienischen Erziehung des Fürsten vornehmlich durch Quinziano Stoa und schildert den Einfluß derselben auf sein späteres Leben.[7]) Ob aber Franz I. ein besonderer Beförderer des italienischen Einflusses auf die franz. Literatur war, ist zu bezweifeln. Zwar stand er der Renaissancebewegung und dem Eindringen italienischen Wesens mit großem Wohlwollen gegenüber, doch fehlte ihm auch hier, wie in der Politik, die nötige Energie und Aufopferung.[8])

---

[1]) Siehe darüber Picot, *Des Français qui ont écrit en italien, in: Rev. des bibliothèques, Bd. XI, S. 4—6.*

[2]) Birch-Hirschf., *Geschichte d. frz. Litt., S. 106; „Alione's erste Arbeiten weisen vielfache Italianismen auf."*

[3]) Darm. u. Hatzf., *Le 16e s., S. 86, führen seine Werke an und erwähnen, wie* Wagner, *Mell. de St-Gelais, S. 120, Alione als den Verfasser des in Terzinen gedichteten «Chapitre de Liberté».*

[4]) *Studi, S. 203 ff. Fl. hebt hervor, daß Rathery kaum die Namen dieser Männer kennt. Fausto Andrelini, G. Allione, Mario Filelfo und Quinz. Stoa werden in den Studi eingehend behandelt.*

[5]) *Infl., S. 70.*

[6]) *Gesch., Bd. 1, Halbb. 2, S. 98 ff.*

[7]) *L'influence de l'éducation ital. sur Fr. Ier, in: Société d'étud. ital. 1, 3 ff. Das beste Bild vom Italianismus am Hofe Franz' I. entwirft* Flamini *im 4. Kap., S. 199—337, seiner Studi: Le lettere italiane alla corte di Francesco I., re di Francia.*

[8]) *Ähnlich* Morf, *Geschichte, in: ANSp. Bd. 94, S. 208. und* Proelss, *l. c., Bd. II, Halbb. 1, S. 8, welcher aber den Beginn des Einflusses der ital. Lit. später ansetzt.*

Wichtig ist, daß unter seiner Regierung zahlreiche Übersetzungen italienischer Dichter in Frankreich erstehen. 1537 wird der *Cortegiano* Castiglione's übersetzt [1]), nachdem im *Gentilhomme* Pasquier's um 1528 bereits eine Nachahmung dieses so berühmten Werkes erschienen war.[2]) 1543 machte die Übertragung von Ariost's *Orlando furioso* [3]) Frankreich mit den fantastischen Schöpfungen des ferraresischen Dichters bekannt; in demselben Jahre erschien auch Macchiavelli's „*Kriegskunst*“ in französischer Sprache. Ein Jahr später übersetzt J. Martin die *Arcadia* Sannazaro's, ein Werk, das nahezu ein Jahrhundert lang den gewaltigsten Einfluß auf die französische Literatur ausüben sollte.[4]) 1549 gab J. Vincent den Franzosen eine Übersetzung des *Orlando innamorato* [5]); 1571 endlich, bereits nach dem Tode Franz' I., erschienen in franz. Sprache Bembo's [6]) *Asolani*, welche von dem bereits erwähnten N. Pasquier in seinem *Monophile* nachgeahmt worden waren.[7])

Petrarca war längst schon übersetzt worden; seine Dichtungen und Bembo's Asolani erweckten die Begeisterung der französischen Dichter für platonische Ideen [8]) und so entstand nach dem Muster der italienischen Akademien, wenn auch etwas freiheitlicher, die Lyoner Dichterschule, deren Hauptvertreter Scève, Dolet, Rabelais, Sainte-Marthe und Fontaine waren.[9])

Den Mittelpunkt dieses Platonismus bildeten Marguerite

---

[1]) Morf, *Gesch., S. 35: derselbe in: ANSp., Bd. 94. S. 210; ein ausführliches, wenn auch nicht vollständiges Verzeichnis der ital. Übersetzungen jener Zeit findet sich bei* Goujet, *VII, 1ff., VIII, 428ff.*

[2]) Toldo, *Contributo, S. 41, Anm. 4.*

[3]) Birch-Hirschfeld, *Geschichte, Anm., S. 29.*

[4]) Du Verdier, *S. 719.*

[5]) Du Verdier, *S. 627.*

[6]) Du Verdier, *S. 719, von J. Martin übersetzt.*

[7]) Toldo, *Contributo, S. 46, Anm. 2.*

[8]) Birch-Hirschf., *Gesch., S. 163f.; ibd., Anm., S. 29: die Trionfi wurden übers. 1514, 1519, 1531; 12 Sonette v. J. Peletier 1547.*

[9]) *Siehe darüber eingehend bei* Bourciez, *Les mœurs pol., S. 101ff.;* Birch-Hirschf., *163ff.;* Lefranc, *Le Platonisme etc., in: Rev. d'Hist. litt. de la France 1896. IIIe année, S. 1—45.*

de Navarre und Heroët, ihr Sekretär und Verfasser der *Parfaite Amye.*[1]) Neben Petrarca und Bembo wurden in diesem Kreise besonders die Italiener Cavalcante, Politiano, Accolti und Pico della Mirandola studiert.[1])

Mit dem Einzug der Dauphine Catherine de Médicis in die französische Hauptstadt faßt die italienische Literatur in Frankreich festen Fuß.[2]) Die florentinische Höflingsgesellschaft bildet einen Herd italienischen Einflusses, in dessen Zentrum lange Luigi Alamanni stand, der in zahllosen Dichtungen und besonders in seinem Gedicht *über den Landbau* (1546) König Franz feiert. Leider fehlt uns bis jetzt eine Würdigung des Einflusses dieses Italieners auf die französische Literatur.[3])

Italienische Künstler und Schriftsteller lebten in Frankreich oder fanden sich dort vorübergehend ein, wie Bernhard Tasso und Il Rosso. Aretino erbat sich von Italien aus die Gunst des französischen Hofes. Die größten italienischen Künstler übten ihre Kunst an den Prachtbauten der damaligen Zeit: Leon. da Vinci, Andrea del Sarto, Primaticcio,

---

[1]) Lefranc, *l. c., S. 9ff. Über Marg.'s Briefwechsel mit der ital. Dichterin V. Colonna, s.* Birch-Hirschf., *S. 112; nach* Rathery *(Infl. S. 73) schätzt und rühmt diese Fürstin besonders della Casa, Caro, Tolomei, Alamanni, Bernardo Tasso.*

[2]) *Katharinen's Bedeutung in dieser Beziehung wird bes. eingehend von* Bourciez *(Les mœurs, S. 270ff.) geschildert: Sie brachte italienische Almoseniere, Astrologen, Ehrendamen etc. mit an den Hof. Ähnlich bei* Arnould, *Essais, S. 339;* Demogeot, *Hist., S. 143;* Birch-H., *S. 111—112;* Flamini *(Studi, S. 200) hebt hervor, daß Kath. sich besonders um Petr. verdient gemacht habe, weil sie eine Sammlung petrark. Sonette, betitelt «Laure d'Avignon» herausgab. Ihr Sekretär Tronchet übersetzte 70, Philieul de Carpentras in ihrem Auftrage 196 Sonette des ital. Dichters.*

[3]) Hauvette's *L. Alamanni (S. 80) berührt diesen Punkt nur ganz oberflächlich; vgl. die Krit. in der ZfSp. 1904. XXVI, Ref., S. 214ff.; Rass. bibl. 1904. XII. 148ff.;* Flamini *(Studi, S. 269—285) erwähnt ebenfalls Alam.'s Einfluß auf die frz. Lit.; ferner behandelt er neben Alam. den bis jetzt ganz unbekannt gebliebenen Hofdichter Martelli, welchen er «il più cospicuo letterato italiano» der Zeit nennt. (Cf. S. 311—316, woselbst noch einige weitere Namen sich finden.) — Über Al. s. noch* Buchetmann, *Rotrou's Antigone, S. 29.*

Benv. Cellini, Fra Giocondo und Domenico da Cortona, Paganino und Pachiazotti, Andrea Solario [1]) waren die hervorragendsten. Eine Anzahl von Lehrstühlen an der Pariser Hochschule war von italienischen Gelehrten besetzt.[2])

Die französischen Lyriker fangen an, ihre Liebe in der Manier Petrarca's zu besingen. Selbst Cl. Marot kann sich vom Einfluß Italiens nicht frei halten. Während seines langen Aufenthaltes in diesem Lande lernt er die italienische Sprache und Literatur gründlich kennen; dem Studium der ersteren verdankt er seine glatte Ausdrucksweise, seine kunstvollendete Form.[3]) In seinen Jugenddichtungen merkt man den Schüler Petrarca's; im *Temple de Cupide* vermischt er die Manier des Rosenromans mit der geistreichelnden Kunst des Dichters der Laura[4]); er übersetzt sogar eine Reihe von Sonetten und Visionen[5]) und studiert mit Vorliebe Aretino, dessen Stil er nachahmt.[6])

In grammatischer Hinsicht beruft er sich gerne auf die Italiener, so bezüglich der Kongruenz des Partizips Perfekti und des Gebrauches des Artikels.[7]) Die *Arcadia* Sannazaro's hat er ebenfalls gelesen, wie aus der 1531 auf Louise von Savoyen geschriebenen Totenklage hervorgeht.[8])

Marot's Freunde und Schüler sind fremden Einflüssen sogar noch zugänglicher als ihr Meister. Despériers[9]) zeigt seine Vorliebe für die italienische Sprache in dem häufigen Gebrauche der Diminutivform auf *et* und *ette*.[10]) Noch mehr

---

[1]) Flamini, *Studi.*, *S. 226.*

[2]) Morf, *Gesch.*, *S. 36.*

[3]) Demogeot, *Hist.*, *S. 138;* Bourciez, *in: Hist. de la langue et litt. fr., hrg. v. P. de Julleville. Bd. III, 111, erwähnt nichts von einem ital. Einflusse.*

[4]) Gidel, *Hist.*, *S. 55.*

[5]) Demogeot, *l. c.*, *S. 138;* Wagner *gibt in seiner Arbeit über Mellin de St-Gelais (S. 120) sechs als die Zahl der übersetzten Sonette an, erwähnt auch ein Epitaph auf Laura.*

[6]) Rathery, *Infl.*, *S. 72.*

[7]) Wagner, *Mellin de St-Gelais*, *S. 121.*

[8]) Morf, *Gesch.*, *S. 50.*

[9]) Über Despériers cf. *Rev. d'Hist. litt. 1902, IX, 100.*

[10]) Morf, *Gesch.*, *S. 52: ausführlich über sein Leben handelt* Birch-Hirschf., *Gesch.*, *S. 36ff.*

tritt der Italianismus bei Mellin de St-Gelais zutage. Dieser erscheint als eigentlicher Träger des Kultus, dessen sich die italienischen Dichter, vor allem Petrarca, am französischen Hofe zu erfreuen hatten, und der italienischen Geschmacksrichtung in der Poesie, welche sich mit Du Bellay, Baïf und Ronsard noch in der folgenden Schule fortsetzte.[1])

1538 übersetzt Saint-Gelais den *Cortegiano* in einer uns verloren gegangenen Fassung[2]); 1545 erscheint der erste Band seiner Gedichte, worin der italienische Einfluß vorherrschend ist. Italianismen finden sich im Reim, in den Vokabeln und Wortformen (besonders der substantivierte Infinitiv); ital. poetische Formen werden eingeführt, so z. B. das Madrigal, die Terzine für die beschreibende Dichtung und das Pasquill.[3]) Von den ital. Lyrikern ahmt er besonders Petrarca und Aretino, von den Epikern, wie wir sehen werden, Ariost, von den Dramatikern Trissino nach. Im Epigramm dagegen nimmt er Boccaccio und Poggio als Muster.

Auch Margarete von Navarra's Lyrik steht, wenigstens in der Form, unter Petrarca's Einfluß. Sie schreibt Terzinen nach dem Vorbilde des großen Florentiners, welchen sie gründlich studiert, und ahmt Sannazaro's „*Weiden*" in der Einkleidung der christlichen Gedanken in antiker Mythologie nach.[4])

---

[1]) Siehe Birch-Hirschfeld, *Geschichte, S. 149 ff.;* Wagner, *Mellin de St-Gelais, Leben u. Charakteristik, S. 9—119; der ital. Einfl. auf St.-Gel. (S. 119—149) ist sehr eingehend behandelt.* Lenient (*La Satire au 16e s., S. 149*); Bourciez, *in Julleville's großer Litt.-Gesch. (Bd. III, Kap. 2, S. 131) sagt von St.-Gelais, er schwanke zwischen Ungebundenheit u. petrark. Manier.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 52 drückt sich ungenau aus, wenn er sagt, daß Mellin d. St-Gelais eine Ausgabe des* Cort. *besorgt habe.*

[3]) Wagner, *l. c., S. 120 ff.;* Morf, *Gesch., S. 52: „Er (Mellin) schreibt Terzinen auf der Spur Bembos und Ariosts."* Sainte-Beuve (*Le 16e s., S. 40*) *und* St-Marc Girardin (*Tableau, S. 66*) *erwähnen keinen italienischen Einfluß.*

[4]) Morf, *Gesch., S. 60;* Lefranc (*Dern. poés. de Marg.*) *findet den Einfluß Dantes bes. in zwei der von ihm hrsg. Gedichte Margaretens.* Nach Picot (*Des Français qui ont écrit en italien. Rev. des bibl.* 1900, *XI*, S. 4—6) schrieb Marg. sogar 4 Sonette in italienischer Sprache. Ähnlich Hauvette, in: *Bull. ital. Bd. II, 217.*

Obwohl die Franzosen im Jahre 1559 ihre Eroberungen in Italien verloren, dauerte der literarische Einfluß Italiens unvermindert fort, wohl deshalb, weil die nunmehr ausbrechenden Religions- und Bürgerkriege einen solchen Niedergang über das Land brachten, daß die Dichter ihre Blicke mehr denn je nach Italien wandten und dort ihre Meister suchten. Es ist daher keineswegs auffallend, wie Lotheissen meint, „daß mit dem Steigen der religiösen Leidenschaften in Frankreich das Anwachsen des italienischen Einflusses und damit auch der klassischen Studien zusammenfällt.“ [1]) Nach Morf beginnt gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Periode des Niedergangs der Renaissance-Literatur und damit des ital. Einflusses.[2])

Noch ehe die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ende ist, treten die Dichter der Plejade in Tätigkeit. Bis in die neueste Zeit hinein glaubte man ihren Versicherungen, Nachahmer der Alten zu sein. Ein eingehendes Studium hat das überraschende Resultat ergeben, *daß sie weit mehr unter italienischem, als unter antikem Einflusse stehen*, und daß sie oft absichtlich auf antike Nachahmung hinweisen, wo italienische vorhanden ist. Die *Deffence* Du Bellay's befürwortet von speziell italienischen Dichtungsarten nur das Sonett.[3]) Die antiken Formen, welche Du Bellay empfiehlt, wurden längst schon in Italien gepflegt und konnten ebensogut als Vorbilder dienen, wie die klassischen Originale. Sainte-Beuve[4]) erwähnt weder bei Du Bellay noch bei Ronsard italienischen Einfluß, Saint-Marc Girardin[5]) kennt als italienisches Vorbild der Plejade nur Petrarca, auch Darmesteter und Hatzfeld nennen kein anderes italienisches Muster[6]), selbst

---

[1]) *Gesch. I, 26.*

[2]) *Gesch., S. 88 ff.*

[3]) *Livr. II, chap. IV: «. . . Sonne moy ces beaux Sonnets, non moins docte que plaisante Invention Italienne . . . Pour le Sonnet donques tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens.»*

[4]) *Le 16e siècle, S. 70 u. 80.*

[5]) *Tableau, S. 66.*

[6]) *Le 16e siècle, S. 96 ff. und S. 125.*

G. Pellissier bringt in Julleville's großer Literaturgeschichte keine neuen Resultate.[1]) Dagegen hatte bereits in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Arnould den italienischen Einfluß auf die Plejade stark betont.[2]) Er sagt: „Was Ronsard und die Lyriker seiner Zeit besonders erstrebten, war die Harmonie der Sprache. Diese suchten sie bei den Italienern. Man las nicht nur Petrarca und Sannazaro, man las sie laut; man hörte sie rezitieren, suchte die Harmonie ihrer Verse zu erfassen und in die Muttersprache zu übertragen." Leider läßt sich Arnould auf eine nähere Untersuchung nicht ein. Auch Lanson stellt den italienischen und den antiken Einfluß auf gleiche Stufe.[3])

Texte, der tüchtige Renaissanceforscher, geht noch weiter, wenn er von den Dichtern der Plejade sagt: *«Ils parlent bien haut de Pindare ou d'Homère; au fond ils songent à Pétrarque ou au Tasse . . . Partout ce sont les Italiens qui nous fournissent et les genres et les modèles.»* [4])

Falsch ist es, wenn Proelss neben dem antiken und italienischen Einflusse noch den spanischen anführt [5]), da dieser erst mit dem Ende des Jahrhunderts sich fühlbar machte, als das Plejadengestirn längst schon untergegangen war.

Wir wollen nun näher auf die Untersuchung des Einflusses eingehen, welchen die großen Lyriker Italiens auf jene franz. Dichtergruppe auszuüben vermochten.

Ronsard ahmt in seinen Oden nicht bloß Pindar, wie man bisher einseitig annahm, sondern auch Petrarca und besonders Alamanni nach, dessen *hymnes pindariques* er in seinen *Odes pindariques* die Einteilung in Strophen, Gegenstrophen und Epoden entlehnte.[6]) In seinen Sonetten, *«Amours*

---

[1]) *Ronsard et la Pléiade (Petit de Jullev., Hist. III, 137 ff.).*

[2]) *Essais, S. 412.*

[3]) *Hist., S. 164: «Les Italiens sont mis sur le même pied que les anciens.»*

[4]) *Rev. des cours et conf., März 1894, S. 248.*

[5]) *Gesch., Bd. II, Hbd. 2, S. 15.*

[6]) J. Vianey, in: *Rev. d. lang. rom. 1900 sept.—oct.* Vgl. noch die *Rev. de la Renaiss. 1902* (*oct.—déc.*).

de Cassandre» betitelt, verbindet er die Erotik der petrarkischen Manier mit dem Schwelgen in mythologischen Vorstellungen [1]; daneben macht sich auch der Einfluß Bembo's und anderer Nachahmer Petrarca's geltend; dagegen befreit er sich in den *«Amours de Marie»*, namentlich im ersten Teile, vom Einfluß Petrarca's [2]), während er in den Eklogen wieder ganz in dessen Spuren wandelt. Zu den Eklogen liefert ihm nicht nur Vergil, sondern auch Sannazaro das Beispiel, oft sogar den Wortlaut.[3]) Ob Ronsard jedoch das Sonett in Frankreich in Mode gebracht hat, ist bezweifelt worden. Pflänzel datiert die ersten französischen Sonette in Petrarca's Manier vom Jahre 1511 [4]), während Ronsard die seinigen erst 1547 veröffentlichte; für Du Bellay beansprucht er die Ehre, das Sonett eingeführt zu haben [5]), der jedoch erst 1549 seine ersten 50 Sonette herausgab. Wagner endlich sucht zu beweisen, daß jene Ehre dem Abbé St-Gelais gebühre, der bereits um 1511 sich eingehend mit der italienischen Poesie beschäftigte, während Marot erst von seiner ersten italienischen Reise 1535 an mit ihr bekannt wurde [6]); doch unterläßt Wagner, ein Datum für das Erscheinen der ersten Sonette St-Gelais' anzugeben. In Vaganey's Sonettenverzeichnis wird Ronsard als der erste franz. Sonettendichter bezeichnet.[7]) Wie dem auch sei, Ronsard war einer der ersten, die in der Sonettenform dichteten und dieselbe auf französischem Boden heimisch machten.

Mehr noch als Ronsard sucht Du Bellay seine Vorbilder jenseits der Alpen. Seine *Olive* ist eine Sonettendichtung nach dem Muster Petrarca's, doch benützte er nicht nur diesen, wie

---

[1]) Suchier und Birch-Hirschf., *Gesch., S. 349.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 158.*

[3]) Torraca, *Gli imitatori str. del Sannazaro, S. 58.*

[4]) *J. du Bellay, S. 7.*

[5]) Ibd., S. 14.

[6]) *Mellin de St.-G., S. 124.* — W. erörtert die Streitfrage sehr eingehend.

[7]) *Le Sonnet en It. et en Fr.*, unter dem Jahre 1547 (die Abhandlung ist nicht paginiert).

Demogeot[1]), Lanson[2]) und Pellissier[3]) zu glauben scheinen, sondern er plünderte hauptsächlich die im Jahre 1546 in Venedig erschienene Sonettensammlung 100 italienischer Dichter aus, von denen er, wie leicht erkenntlich ist, 30 teils aufs genaueste nachahmte, teils geradezu übersetzte. 1553 schwört Du Bellay bekanntlich den Petrarkismus ab, jedoch nicht den italienischen Einfluß. Die *Antiquitez de Rome*, welche bis in die neueste Zeit als selbständige Schöpfung des Dichters galten, haben neben lateinischen auch eine Reihe italienischer Vorbilder aufzuweisen, so Guidiccioni, Molza, Dante, Ariost; ja selbst Petrarca's Geist weht in Du Bellay's Klageliedern.[4]) Auch Jodelle's lyrische Dichtungen, seine *Tercets*, sind Nachahmungen von *Capitoli* italienischer Dichter.[5])

Antoine de Baïf[6]) ist mehr Epiker als Lyriker; als letzterer schrieb er die anmutigen *Amours de Meline* (1552), die *Amours de Francine* (1558) und *Les Amours diverses*, Sonette, die sich im Geleise petrarkischer Liebesdichtungen bewegen, welchen jedoch ein gewisser naturalistischer Sinn eigen ist. Seine *Embassade de Venus* ist eine Nachahmung Bembo's und enthält eine Lobpreisung der Liebe. Die beiden Dichtungen *Generre* und *Fleurdepine*, Nachahmungen Ariost's, werden später noch behandelt werden. Pontus de Thyard ist einer derjenigen Dichter, welche fast gleichzeitig mit Ronsard petrarkische Dichtung pflegten[7]); seine *Erreures amoureuses* erschienen in ihrem ersten Teile sogar vor den *Amours de Cassandre*. Die meisten Versarten entlehnt er Petrarca, Sannazaro[8]), Cariteo, Teobaldeo. Zahlreiche Italianismen und Concetti sind in seinen Dichtungen zu finden.

---

[1]) *Hist.*, *S. 140.*

[2]) *Hist.*, *S. 282.*

[3]) *Rons. et la Pléiade* (*Julleville, Hist. III, 193*).

[4]) Vianey, *Bulletin ital. 1901, I, 315 ff. u. IV, 39 ff.*

[5]) Darm. et Hatzf., *Le 16e siècle, S. 116, Anm. 2.*

[6]) Nagel, *Das Leben J. A. d. Baïfs* (*Herr. Arch. Bd. 60, S. 241—266*); *derselbe, die Werke J. A. d. Baïfs* (*Herr. Arch. Bd. 61. S. 53—124*).

[7]) Flamini, *Rôle de P. d. Th. dans le pétrarquisme franç.* (*Rev. de la Renaiss. 1901, 1. fasc.*).

[8]) Torraca, *Gli imitatori str. del Sannazaro, S. 40 ff.*

Eine größere Anzahl weniger bedeutender Poeten schließt sich den Führern dieser petrarkischen Liebeslyrik an; zahllose Sonette, Oden, Elegien und Eklogen werden gedruckt, alle den ewig neuen Gegenstand der Liebe, bald platonisch, bald realistisch behandelnd. Eine gewisse ermüdende Einförmigkeit konnte nicht ausbleiben, leidet doch schon Petrarca's *Canzoniere* an diesem Übel. So tragen die Sonette Tahureau's [1]), de la Peruse's, Denisot's, Ol. de Magny's [2]), Passerat's und des Masures' dasselbe Gepräge petrarkischer Nachahmung. Der bedeutendste von den eben angeführten Jüngern der Plejade ist unstreitig Ol. de Magny, welcher neben Petrarca auch Sannazaro sich zum Vorbild wählt, letzteren besonders in seinen 1557 erschienenen *Soupirs*, in denen sich, nach Morf, auch Fabrizio Luna's Einfluß geltend macht. [3]) Zu den Fehlern Magny's rechnet Lintilhac: «*L'excès de facilité, le pétrarquisme et la servilité dans l'imitation de tous les modèles ordinaires des pétrarquisants depuis Anacréon jusqu'à Sannazar.*» [4])

Ein ebenfalls sehr bemerkenswerter Lyriker ist J. Vauquelin de la Fresnaye. Seine *Foresteries*, in denen er seine Liebesgeschichte erzählt, sind eine Nachahmung der *Arcadia* Sannazaro's. [5]) Einzelne Teile sind geradezu wörtlich übersetzt, so ist z. B. *For. I, 1* eine Übersetzung von *Ecl. II, 2* der *Arc.* und *For. I, 6* von *Ecl. I, 9.* [6]) Auch Vauquelin huldigt der petrarkischen Manier, auch er hat seine Laura (Myrtine), welche er in Form und Inhalt, ganz wie sein Vorbild besingt. [7]) Seine beiden Bücher *Idillies* weisen ebenfalls, jedoch nur vereinzelt, italienischen Einfluß auf. Seine Satiren (1605) galten

[1]) Lemercier, *Vauq. d. l. Fr., S. 19;* Morf, *Gesch., S. 171.*

[2]) Lintilhac, *Hist. I, S. 201* Torraca, *l. c., S. 44.*

[3]) *Gesch., S. 172.*

[4]) *Hist., S. 201.*

[5]) Lemercier, *Vauq. de la Fr., S. 23 ff.*

[6]) *Ibd., S. 25.*

[7]) *Ibd., S. 143, wo* Lemercier *mit Bez. auf Petr. folgenden Vers Vauquelin's zitiert.*

Et volontiers pour lui je m'en irois à Rome.

In seinem «Art poétique» (I, 547) sagt Vauquelin von Petr.:

Qu'il orna le sonnet de sa première grâce.

lange Zeit als selbständige Schöpfungen. Goujet [1]), Lenient [2]), Arnould [3]), Morillot [4]) erwähnen nichts von einer italienischen Beeinflussung der französischen Satiren in dieser Zeit; allein schon längst ist von Lemercier der Beweis geliefert worden, daß sie zum großen Teil Plagiate sind [5]); von Ariost entlehnt er, wie wir weiter unten sehen werden, über die Hälfte seiner Episteln, während er eine Anzahl von Satiren aus Sansovino's Sammlung *Sette Libri di satire* (1560) übersetzt.

Im Jahre 1573 erschien Ph. Desportes' erste Gedichtsammlung, deren erste Hälfte *Amours de Diane* und *Amours d'Hippolyte* überschrieben ist, und aus Sonetten, Oden, Stances und Terzinen besteht.[6]) Sodann folgen Liebesklagen (*Élégies*), Stücke, welche aus dem *Orl. fur.* übersetzt sind,und *Diverses Amours et autres œuvres meslées.* Später kamen noch die *Dernières Amours* (*Les amours de Cléonice*) hinzu.

Du Verdier zählt sieben italienische Vorbilder für die lyrischen Gedichte Desportes' auf: della Casa, Mozarillo, Guidiccioni, Molza, Copeta, Sannazaro und Berni.[7]) Diese Aufzählung ist jedoch nicht vollständig. In der *Diane* folgt er vor allem dem Sänger der Laura [8]), dann finden sich auch noch Anklänge an Pamphilo Sasso.[9]) Flamini findet, wie bereits S. 5 bemerkt wurde, noch weitere Vorbilder in den italienischen Lyrikern Domenichi, Amamo, Rota und Marini.[10]) In seinen epischen Versuchen stoßen wir auf Ariost's und auf Aretino's Spuren.[11]) Schon im nämlichen

---

[1]) *Théâtre franç. III, 295.*

[2]) *La Comédie. S. 243.*

[3]) *Essais, S. 426.*

[4]) In: *Julleville, Hist. III, 253.*

[5]) *Étude litt. sur les poésies de J. Vauq. de la Fresnaye. 1887, S. 199 ff.* Vgl. ferner Vianey, in der *Rev. des Universités du Midi,* 1895, I, S. *315* (dort zeigt V., daß Vauq. in seinen Satiren ein Plagiator gewesen ist).

[6]) Morf, *Gesch., S. 177.*

[7]) *Bibl., S. 947.*

[8]) Flamini, *Ess., S. 351 (bei Morf, S. 241 falsch zitiert).*

[9]) Vianey, *Un modèle de Desp. (Rev. d'Hist. litt. 1903, S. 277 ff.).*

[10]) *Ess., S. 358—360.*

[11]) Morf, *Gesch., S. 177.*

Jahre, wo Desportes' *Amours d'Hippolyte* erschienen, schrieb ein Anonymus, nach Goujet[1]) ein gewisser R. G. de Saint-Jory, ein Pamphlet, *Les rencontres des Muses de France et d'Italie*, in welchem er für 43 Sonette Desportes' fünfzehn ital. Vorbilder nachweist. Seitdem hat die Forschung gefunden, daß die Zahl der Plagiate viel größer ist, daß indessen Desportes' Nachahmungen den italienischen Originalen meist ebenbürtig und oft überlegen sind, wie Faguet zu beweisen gesucht hat.[2]) Baillet nennt ihn bereits im 17. Jahrh. den *Prince des poëtes erotiques*[3]), Morillot den geschicktesten der Petrarquisten.[4])

Desportes' Schüler Bertaut steht besonders als beschreibender Dichter unter italienischem Einfluß, sonst hält er sich mehr an seinen Meister Desportes und an Ronsard, die er ausdrücklich als seine Vorbilder bezeichnet. Mit Bertaut endet die Herrschaft des Petrarquismus in Frankreich; die folgenden Dichter werden jedoch darum den italienischen Mustern nicht untreu. Tansillo, Berni, Aretino und die burlesken Dichter treten nun an Stelle Petrarca's, des Lyrikers *κατ' ἐξοχήν*.

Fr. de Malherbe versuchte der franz. Literatur eine neue, vom italienischen Einfluß unabhängige Lyrik zu geben, aber auch er bildete sich an den Italienern heran: sein erstes größeres Gedicht „*die Tränen des hl. Petrus*" (1587) waren eine Nachahmung von Tansillo's gleichnamiger Dichtung.[5])

---

[1]) *Bibl. fr. XIV, 71.*

[2]) *Desportes (Rev. d. cours et conf. Janv. — Mars 1894. S. 385. 417, 461, 481)*; dasselbe sagt Morf, *Gesch., S. 178.*

[3]) *Jugemens des Sav. V, 37.*

[4]) In: *Juller., Hist. III. 251: «Il lui (à Pétrarque) a pris les procédés de composition et de style, auxquels ont eu recours, peu ou beaucoup, tous les poètes du temps, à la seule exception de Du Bartas.»*

[5]) *In seiner Vorr. zu Malh.'s Werken gibt* Lalanne *Tansillo's «Lagrime» in 13 Gesängen als Quelle an, während* Allais (*Malh., S. 115*) *beweist, daß Malh. die erste Ausgabe der ital. Dichtung in 42 Stanzen (1560) benützte, und seiner Vorlage genau, Vers für Vers folgte. Rob. Estienne hat 1595 ebenf. eine Nachahm. der «Lagrime» herausgegeben,* s. Allais, *l. c. S. 286*).

Der Satiriker M. Régnier folgte den Lateinern, vor allem Horaz, aber auch den neueren Italienern, Berni, B. Aretino und Ariost. Arnould beweist, daß er auch mit Vorliebe die *Capitoli* Mauro's und Caporali's studierte und nachahmte, besonders in Sitten- und Charakterschilderungen.[1]) Flamini meint, daß sogar zwei Drittel seines *Honneur ennemi de la vie* Nachbildungen Mauro's seien, daß er mehrere Züge seines berühmten *Mauvais gîte* Berni entlehnt und noch mehrere andere ital. Dichter als Modelle benützt habe.[2])

Théophile de Viau schrieb außer Komödien eine Anzahl von Oden, Sonetten und Satiren; die in diesen Gedichten für witzige Vergleiche und sinnreiche Gegensätze zutage tretende Vorliebe mag er Desportes und den Italienern, besonders Marini entlehnt haben. Eine Untersuchung seiner lyrischen Dichtungen nach dieser Seite hin fehlt noch.

Als bedeutendste Gefährten Malherbe's sind Maynard und Racan zu nennen. Ersterer gibt selbst in einem Briefe an Conrart zu, daß er die besten italienischen und spanischen Bücher täglich lese[3]); sein *Philandre* ist ganz im italienischen Geschmacke. Racan verstand sehr gut italienisch; er liebte die Italiener und ahmte sie nach.[4]) Voiture und die Gäste des Hôtel Rambouillet huldigen, soweit sie für die lyrische Poesie in Betracht kommen, ebenfalls der Nachahmung Italiens; ist doch die sich dort treffende Gesellschaft nur eine Nachbildung der römischen Gesellschaftskreise, und stammt doch Cath. de Vivonne mütterlicherseits von Italien ab. Was zur Schönheit des Lebens beitragen konnte, die Pflege der Kunst und Poesie, die gefällige Unterhaltung, den leichten Verkehr der beiden Geschlechter, all das nahm man von

---

[1]) *Ess., S. 426.*

[2]) *Studi, S. 369.* Lotheissen, *Gesch. 1, 104, sagt von Régnier: Seine Hauptmuster blieben die Lateiner; doch benutzt er manchmal auch einen ital. Dichter als Vorbild. Von diesen Italienern erwähnt er jedoch nur Mauro.*

[3]) Faguet, *Maynard (Rev. d. cours et conf. Nov. 1894—mars 1895, S. 33 ff.), wo der Brief zitiert wird.*

[4]) Arnould, *Ess., S. 416.*

Italien.[1]) Demogeot nennt die drei Hauptdichter des Hôtels, Voiture, Benserade und Dorat Jünger der Muse Marini's.[2]) Dieser italienische Dichter, welcher am franz. Hofe eine glänzende Stelle[3]) einnahm, wirkte geradezu verderblich durch seinen Einfluß auf die französische Lyrik. Seine Übertreibungen in der Anwendung von Antithesen, Wortspielen und glänzenden Bildern, der sogenannte Marinismus, fanden überall Eingang. Andererseits ist der Zug von Freigeisterei, der sich um diese Zeit in der franz. Lyrik geltend macht, ebenfalls auf einen Italiener, Lucilio Vanini, einen Schüler G. Bruno's, zurückzuführen.[4])

Mit Boileau's Auftreten macht sich die franz. Poesie vom italienischen Einflusse frei[5]); der Hauptgrund dafür ist in dem raschen Verfall der italienischen Poesie zu suchen; außerdem kommt noch hinzu, daß Frankreichs Dichtkunst sich gerade um diese Zeit zu einer hohen Blüte emporschwang. Erst das 18. Jahrhundert kann einige vereinzelte Nachahmungen italienischer Lyrik verzeichnen, so werden Chiabrera's Oden von Lebrun[6]) nachgeahmt; Filicaja, der Sänger der Befreiung Wiens, ist ein Vorbild J. B. Rousseau's.[7]) Größer ist der italienische Einfluß, wie wir sehen werden, auf epischem und dramatischem Gebiete. Hettner's franz. Literaturgeschichte des 18. Jahrh. geht leider auf keine Quellenuntersuchung ein.[8])

Von den großen französischen Lyrikern des 19. Jahrhunderts kommt allein Lamartine in Betracht. In seiner Jugend

---

[1]) Lotheissen, *Gesch. I, 153—155.*

[2]) *Hist., S. 144. Aus einem Briefe Voiture's erfahren wir, daß er eine Übers. des Orl. fur. an Mme de Saintot sandte, ein Zeichen von der Beliebtheit it. Dichter zu jener Zeit.*

[3]) Siehe darüber Wiese-Pèrcopo, *Gesch. d. it. L., S. 387—389.*

[4]) Schirmacher, *Voiture (Herr. Arch., Bd. 96, S. 109 ff.).*

[5]) Lanson, *Hist., S. 806: «Boileau et les purs classiques nous en* (nämlich von der Nachahmung der Italiener) *affranchissent, à partir de 1660.»*

[6]) Demogeot, *Hist. des litt. étr., S. 146.*

[7]) *Ibd., S. 146.*

[8]) *Weder Lanson noch eine andere frz. Litt.-Gesch. untersucht den italienischen Einfluß im 18. Jahrhundert.*

liest er nach seinem eigenen Geständnisse Tasso's *Gerusalemme liberata* und die anderen großen Epen des *Cinquecento*.

So groß Leopardi's Einfluß auf die Lyrik seines eigenen Landes war, über die Grenzen desselben ging er nicht hinaus; vielmehr ließ er sich selbst, wie A. Oriol [1]) bewiesen hat, von den französischen Dichtern Rousseau, Châteaubriand und besonders Mme de Staël beeinflussen. Die franz. Lyrik des 19. Jahrh. ist ihre eigenen Wege gegangen, ja in mancher Hinsicht war sie derjenigen der übrigen europäischen Nationen weit voraus und ist heute noch in steter, selbständiger Entwicklung begriffen.

3. Italienischer Einfluß auf das Epos. [2])

Als den Schöpfer des neueren klassizistischen, französischen Epos können wir Ronsard betrachten. Er wollte in der *Franciade* ein Epos nach dem Muster der großen antiken Ependichter schaffen, doch hält er sich neben Vergil besonders an den Italiener Ariost, den er oft nahezu übersetzt, wie wir später zeigen werden. Über die längeren epischen Gedichte Baïf's und Desportes', Nachahmungen einzelner Episoden des *Orlando furioso*, werden wir ebenfalls in einem anderen Kapitel handeln. Der Südfranzose Du Bartas wendet die poetischen Prinzipien Ronsard's auf einen religiösen Gegenstand an; Arnould hält es für möglich, daß Du Bartas des großen Florentiners *Divina Commedia* kannte und sie zu seinem Vorbilde machte. [3]) Sicher ist, daß besonders in dem Epos *Judith*

---

[1]) *Leopardi et la littérat. fr., in: Bull. it. 1902, t. II, 303—326.*

[2]) *Dante's Einfluß im 15. Jahrh. war kein großer (vgl.* Oelsner, *Dante in Frkr., S. 3;* Arnould, *Ess. 392;* Bouvy, *Voltaire etc. S. 37). Im 3. Teil der «Mutacion de Fortune» der Christine de Pisan findet sich eine Anspielung auf Inferno XXVII; einzelne Nachahmungen finden sich im «Livre du Chemin de long estude», im Glossar zum «Livre de Prudence», wo eine Stelle aus dem Inferno XVI, 124—126 angeführt wird (s. darüber* Oelsner, *Dante in Frkr., S. 5 ff.); ferner* Wiese, *gelegentl. der Kritik von Oelsner's Abh., in Herr.'s Arch. Bd. 102, S. 229 f.*

[3]) *Essais, S. 442.*

Tasso und Ariost für einzelne Stellen benützt wurden[1]; in seiner *Seconde Semaine* (II, 2 u. 3) werden Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso als Hauptvertreter der italienischen Poesie genannt.

„Im 17. Jahrhundert, sagt Arnould, steht das romantische Epos Frankreichs in voller Blüte, wozu besonders der schnelle Erfolg des befreiten Jerusalems und das Glück des marinischen Adone beitrugen. Auf Tasso und Ariost gehen besonders Scudéry, St.-Amant, Desmarets, Chapelain, Le Moine zurück." [2]) Doch scheiterten alle Nachahmungen an dem mangelhaften Stil der Franzosen, sie verstanden nicht das Scherzhafte, Ironische eines Ariost, noch das Erhabene, Ernste eines Tasso nachzuahmen, und so hören sich ihre Epen wie Parodien der großen Italiener an.

Boileau's *Lutrin* hat neben dem *Froschmäusekrieg* auch den *Geraubten Wassereimer* Tassoni's zum Vorbilde.[3])

Hierher möchten wir auch eine Reihe von burlesken franz. Dichtern stellen, welche insgesamt bei den *burlesken* (auch *bernesk* genannten) Dichtern Italiens in die Schule gingen. Italien ist das Vaterland des Burlesken.[4]) Pulci kündigt es an, bei Ariost finden sich eine Menge von bur-

---

[1]) *Siehe weiter unten beim Abschnitte: Einfl. Ariost's auf d. frz. Epos:* Rathery, *Infl., S. 97 ff. erwähnt überhaupt nichts von einem ital. Einfluß auf das frz. Epos.*

[2]) *Essais, S. 445 ff. Gemeint sind Scudéry's Alaric, St. Amant's Alboin, Desmaret's Clovis, Chapelain's Pucelle und Le Moine's St-Louis.* Birch-H. (*Lit.-Gesch., S. 410*) *erwähnt hier nichts von einem ital. Einflusse.*

[3]) Suchier-Birch-H., *Gesch., S. 485:* Gröbedinkel (1882); Knaake (1883); Bobertag, in: E. St. I, 456; II, 204.

[4]) *Über die „Burleske" in Italien finden sich Andeutungen bei* Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 342 ff., über die bürgerl. Dicht. in Frankreich bei* Morillot (*Scarron et la poésie burl.*) *welcher fast nur den span. Einfluß behandelt. Wichtiger, und nur auf den italienischen Einfl. bezugnehmend, dagegen:* Toldo, *Ce que Scarron doit aux. burl. und* Schönherr, *St.-Amant* (*ZfrSp. I, 113 ff., wo er S. 139 eine Definition des Burl. gibt, jedoch auf den ital. Einfl. nicht näher eingeht*). *Cfr. noch* Vianey, *Bruscambille etc., in: Rev. d'Hist. litt. 1901, VIII, 569 ff. Ferner* Toldo, *in Gröb.'s Z. (1901), XXV, 71 ff.*

lesken Bemerkungen. Populär jedoch wurde diese Dichtungsart bekanntlich erst durch Berni. Eine ganze Schule entstand um ihn: Folengo, Molza, della Casa, Firenzuoli, Mauro, Caporali etc. Der bedeutendste Vertreter der französischen burlesken Dichtung war Scarron. Seiner Abstammung nach Italiener, kam er frühzeitig nach Rom, kurz nachdem Lalli die erste Travestie der Äneide veröffentlicht hatte, welche ihm wahrscheinlich die Idee zu seinem *Virgile travesty* gab.[1]) Als weitere Quellen dieser französischen Travestie sind die *Gigantea* Amelonghi's und die Werke Bracciolini's nachgewiesen worden, hauptsächlich dessen *Scherno degli dei.*[1])

Auch der bereits erwähnte St-Amant schrieb 1637 in diesem Genre seinen *Passage de Gibraltar* und 1643 seine *Rome ridicule.* Der *Moïse sauvé* desselben Dichters weist Einflüsse klassischer Schriftsteller und italienischer Dichter, besonders von Castelvetro Piccolomini und Tasso auf.[2]) Sarrazin hatte ebenfalls aus Italien eine Vorliebe für das Burleske mitgebracht und schrieb die *Aventure de la Souris.* Die Blütezeit des Burlesken in Frankreich datiert seit Scarron's *Typhon* 1644. Drei Jahre später veröffentlichte Loret seine *Poésies burlesques*; 1649 erschien eine *Passion de Notre-Seigneur* in burlesken Versen. Alles schreibt in dieser Manier. Morillot führt folgende bekannte Autoren von Travestien an: Furetière, Du Fresnoy, Perrault, Brébeuf, Barciet, Claude Petit-Jean, Richer d'Assoucy, Picon et cent autres.[3])

Folgendes sind die Gegenstände, welche die Franzosen, in Nachahmung der Italiener, mit Vorliebe in burlesker Weise behandelten[4]):

1) Die Liebe und die Frauen.
2) Persönliche Angriffe und ärgerliche Abenteuer.
3) Paradoxe.

---

[1]) *S. Krit. v.* Toldo's *Ce que Scarron etc., im Giorn. stor. XXV, S. 325 ff.*

[2]) Schönherr, *St-Amant, in: ZfrSp. X, 174.*

[3]) *Scarron etc., S. 152.*

[4]) Toldo, *Ét. sur la poésie burl. (ZrPh. XXV, 71., und* Vianey *in der Rev. d'Hist. litt. VIII S. 569—576)*; ferner Arnould, *Essais, S. 401.*

4) Gegen die Ehre.

5) Verteidigung einiger moralischer Gebrechen und des menschlichen Elendes.

6) Verteidigung der Krankheiten.

7) Verteidigung der Tiere.

8) Burleske Beschreibungen: die Brennessel, der Binsenkorb (le cabas), die Mütze, der Tabak etc.

Sogar Ronsard hatte einen Panegyrikus auf das Glas, *Le verre*, nach Bino geschrieben[1]), ein Loblied auf den Salat, *La salade*, nach Molza[2]), endlich *les Vues ou Nouvelles*, nach Mattio Franzesi.[3]) Du Bellay schrieb einen Hymnus auf die Taubheit[4]), Jamyn ein Gedicht gegen die Ehre.[5])

Eine größere Zahl burlesker Dichtungen findet sich in den *Muses gaillardes*, im *Cabinet satirique* und im *Parnasse*.

Die Prologe Bruscambille's, welche vor den Aufführungen im Hotel Bourgogne gewöhnlich gesprochen wurden, sind nichts anderes als burleske Satiren.[6]) Er lobt da die Armut, die Feigheit, zählt die Freuden der *Galleux* (Krätzkranken), die Tugenden der *Puces* auf und ahmt so die Italiener nach. Auch Regnier's Satiren 7 und 11 und seine ganze Galerie häßlicher Frauen gehören hierher. Die 10. Satire, in welcher er ein persönliches Abenteuer schildert, ist eine Nachahmung Berni's. Théophile de Viau huldigt dem burlesken Geschmacke in seinen *Regrets faits sur un fâcheux logis*. Eine große Anzahl derartiger Nachahmungen finden wir in den Studien Toldo's über die burleske Poesie.[7])

Allmählich jedoch stirbt die Burleske aus oder fristet in

---

[1]) Rons., *Œuvres, p. p. Blanchemain III, 402.*

[2]) *Ibd., VI, 87. Bino's und Molza's Gedichte finden sich in den Opere burlesche. Londra. 1723. Livr. II, 214 u. 223.*

[3]) Rons., *Œuvres, p. p. Blanchem. VI, 257. — Franzesi's Gedicht befindet sich in den Opere burl., Livr. II, S. 97.*

[4]) *Œuvres, p. p. Marty-Lav. II, 399 ff.*

[5]) *Œuvres, p. p. Colletet. 1879. II, 203 ff.*

[6]) Vianey, *Bruscambille et les poètes bernesques* (*Rev. d'Hist. litt. VIII, 571*).

[7]) *La poésie burl., Gröb.'s Z. XXV, S. 71—93; 215—229; 257—277; 384—410.*

den literarischen Cafés, welche besonders von Régnier und Berthelot besucht werden, ein elendes Dasein.[1])

Nach dem Aussterben des burlesken Genre vergeht eine lange Zeit, ehe wir wieder etwas von italienischem Einflusse auf die französische Epik bemerken. Erst in Voltaire's beiden Epen *Henri IV* und *La Pucelle* finden sich einige Anlehnungen an die italienischen Epiker Dante und Ariost[2]); manche Züge entlehnte er auch dem 1623 vom Italiener Malmignati gedichteten *Enrico quarto.*[3])

Auch der größte Epiker des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich, V. Hugo, kannte die «*Divina Comedia*» zwar nicht gründlich, aber er nennt Dante seinen «*divin maître*».[4])

4. Italienischer Einfluß auf die Erzählung und den Roman.[5])

Die Quelle des modernen Romans und der modernen Erzählung ist Boccaccio's *Decamerone.* In seinem Werke findet man alle Formen dieser Literaturgattung, welche die Geister der Renaissancezeit bis zum 17. Jahrhundert unterhielten und interessierten. Die Franzosen wurden durch Laurent de Premierfaict's Übersetzung des Boccaccio (1414) mit dem Decamerone bekannt[6]); doch scheint der Erfolg dieser Übersetzung kein großer gewesen zu sein. Denn erst als die Novellen Bandello's, Giraldi's, Poggio's und die Facetien

[1]) Vianey, *Bruscambille etc., in: Rev. d'Hist. litt. VIII, S. 569 ff.*

[2]) Prato, *Tre passi d. Div. Com. etc., in: Giorn. Dant. I, 560 ff.;* Oelsner (*Dante in Frkr., S. 34*) *behauptet jedoch, Volt. hätte sich nie mit Dante beschäftigt; vgl. dag.* Farinelli's *scharfe Kritik von Oelsner's Abh., im Giorn. stor. XXIX, S. 142.*

[3]) Hettner, *Gesch., S. 227.*

[4]) Farinelli, *Giorn. stor. XXIX, 142;* Bouvy, *Bull. ital. 1902, (Chronique) sagt von V. Hugo: «On n'oserait affirmer que V. H. connût à fond la Div. Com. . . . Mais il est certain que le grand poète français nourrissait un vrai culte pour Dante, et qu'il avait de l'ensemble de son poème une idée claire et vive. Le Purgatoire et le Paradis n'ont pas autant d'attrait pour V. H. que l'Enfer, bien qu'il les juge eux aussi extraordinaires.»*

[5]) Körting's *Geschichte des frz. Romans beschäftigt sich nicht mit Quellenforschung. Auch sonst ist dieser Gegenstand noch wenig behandelt worden.*

[6]) Suchier u. Birch-H., *Gesch., S. 262.*

Straparola's erschienen waren[1]), gewann auch die französische Novelle Lebenskraft und errang bald eine der italienischen Literatur nahezu gleichkommende Stellung in der Novellenliteratur.

1536 vollendete der Sattler Nicolas aus Troyes eine zweibändige Sammlung von Novellen, von welchen uns jedoch nur der 2. Band (180 Novellen) unter dem Titel: *Le grand Parangon des nouvelles nouvelles* enthalten ist. Der Verfasser benützt vornehmlich Ant. de la Sale, außerdem besonders Boccaccio und andere italienische *novellieri*. Die *Comptes du monde aventureux* werden 1555 publiziert; 1557 f. erscheinen die *Joyeux Devis* Des Périers'; 1565 veröffentlicht Tahureau seine *Dialogues*. 1572 werden die *Discours non plus mélancoliques que divers* und der *Printemps* Iver's veröffentlicht[2]); 1547 erscheinen die *Propos rustiques* und 1548 die *Baliverneries* des Noël du Fail und 1585 die *Contes et discours d'Eutrapel* von demselben; die *Matinées* erscheinen 1585—86 und die *Après disnées* 1587—88, beide von Cholières verfaßt. Die *Contes amoureux* des Flores, um 1531 veröffentlicht, sind zum größten Teil dem Boccaccio entlehnt, während die 1584 veröffentlichten *Facétieuses journées* des Chapuis den *Notti* Strapola's entnommen sind.[3])

Auch das 17. Jahrhundert hat mehrere solche Sammlungen von Erzählungen aufzuweisen: 1603 *le Trésor des récréations*; 1646 die *Galerie des curieux*; 1668 den *Courrier facétieux*; 1695 den *Bouffon de la Cour* und die *Caquets de l'Accouchée*. Diese Angaben sind größtenteils nach Toldo's erstmaliger Zusammenstellung gemacht.[4]) Die meisten sind Rahmenerzählungen, gehen also in ihrer Form auf Boccaccio zurück.

---

[1]) *Über die ital. Nov. s. Näheres bei* Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 375 ff.*

[2]) *Cf. Koch's Z. IV, 274; IX, 33 ff., 54 ff.; ZDA. XXI, 445 ff.; Schnorr's Arch. VI, 130 Anm.; Herr. Arch. XC, 182;* Liebau, *König Edw. III, S. 90 ff.*

[3]) Toldo, *Contributo, S. V u. S. 83 ff., 106 ff.*

[4]) *Contributo, S. V f. Toldo's Zusammenstellung ist nicht vollständig. Es fehlen z. B. noch: Belleforest's Hist. (prodigieuses) tragiques extraites des œuvres ital. de Bandel. P. 1547 (s. Du Verdier, S. 366) und Henri Philippe de Villiers' Hecatomythie (eine Übertragung der Liebesbriefe Parabosco's, 1536; s. Du Verdier, S. 572).*

Schwerer, oft sogar unmöglich ist es, festzustellen, ob auch der Inhalt der Novellen vom Italienischen genommen ist, oder ob die behandelten Stoffe auf den mittelalterlichen Anekdotenschatz des franz. Volkes zurückzuführen sind; viele von ihnen sind übrigens Gemeingut aller damaligen Kulturvölker. Von den *Cent Nouvelles Nouvelles* gehen mehr als 30 auf italienische Quellen zurück[1]); eine große Anzahl italienischer Novellen hat auch Margarete von Navarra in ihren *Heptameron* aufgenommen.[2]) Im *Grand Parangon* findet Toldo 87 Novellen[3]), denen italienische Quellen zugrunde liegen, die *Comptes du monde aventureux* enthalten 44[4]), die *Joyeux devis* endlich 50 italienische Novellen.[5])

Dieses Ergebnis von Toldo's Untersuchung wurde jedoch von G. Paris angezweifelt[6]), der darauf hinweist, daß eine Reihe der von Toldo als italienisch bezeichneten Novellen teils in den Fableaux bereits zu finden seien, teils in der mündlichen Überlieferung des Volkes schon seit Jahrhunderten lebten. So behauptet Paris, die Novellen des *Grand Parangon* seien *purement français*[7]); vom Heptameron sagt er, daß der italienische Einfluß sich nur auf die Anlage der Sammlung und auf viele Ideen, aber „literarisch" auf keine der Erzählungen erstrecke.[8]) Ähnlich spricht er von den *Joyeux*

---

[1]) Toldo, *Contr., S. 1—29.*

[2]) Ibd., *S. 30—82.*

[3]) Ibd., *S. 83—105.*

[4]) Ibd., *S. 106—127.*

[5]) Ibd., *S. 128—153.* Such.-Birch-Hirschf., *S. 330 bezeichnen die Joyeux Devis einfach als eine Art Fortsetzung der Fableaux.*

[6]) *La nouv. franç. (Journ. d. Sav. 1895. mai-juin, 289—303 u. 347—361). Auch* Tobler *hat einmal gesagt: „Toldo's Verweisungen auf ital. Vorbilder (Herr. Arch. Bd. 98, S. 211) sind sehr oft wenig überzeugend."*

[7]) *La nouv. fr., S. 298;* Wagner, *Mellin de St-G., S. 119 dagegen: „In dem Grand Par. wird die ital. Überlieferung fortgesetzt."*

[8]) Ibd., *S. 350:* Such-Birch-H., *Gesch., S. 331: „Einzelne (Novellen) stammen aus litt. Quellen, aus Ariost, Masuccio, G. Cinthio, Sacchetti etc.".* Mort, *Gesch., S. 80 sagt, das Hept. erinnere an Boccaccio. — Wenn wir bedenken, daß Le Maçon von Marg. beauftragt wurde, den Decameron zu übersetzen, so ist wohl anzunehmen, daß die eine oder andere Nov. ihrer Sammlung aus dem Decameron stammt.*

Devis.[1]) Doch gibt er am Schlusse seiner Arbeit den italienischen Einfluß, wenn auch in beschränkterem Grade zu. Einen zwingenden Beweis, daß Toldo im Irrtum sei, hat er jedoch nach unserer Ansicht nicht geliefert, da ein solcher vielleicht überhaupt nicht zu liefern ist.

Für die übrigen bei Toldo aufgezählten Novellensammlungen ist eine genaue Quellenuntersuchung bis jetzt nicht angestellt worden; aber es ist wahrscheinlich, daß auch hier eine reiche Ausbeute italienischer Quellen sich ergeben würde.

Die beiden Hauptwerke Rabelais', der *Gargantua* und der *Pantagruel*, stehen auch vielfach unter dem Einflusse italienischer Dichter und Schriftsteller. Toldo hat sich zum erstenmal mit ziemlich eingehender Genauigkeit darüber geäußert.[2]) Doch bedarf es, um ein vollständiges Bild dieses Einflusses zu geben, noch der Zuhilfenahme einer Anzahl anderer Forscher.

Aus Pulci's *Morgante Maggiore* nahm Rabelais die Gestalt seines Morgan: nach demselben Italiener führt er in seiner Genealogie Pantagruel's (Garg. II, 1) 62 Kolosse an, die dem Stammbaume des Riesen zur Zierde gereichen.[3]) Ferner enthält die Reise *Pantagruel's* Anklänge an Pulci und Folengo, welch letzterer zweimal von Rabelais erwähnt wird.[4]) Das Erziehungssystem, wie es der französische Satiriker aufstellt, ist teils seinen eigenen Ideen entsprungen, teils nach den Theorien der Renaissance geschaffen, wobei Castiglione's *Cortigiano* besonders berücksichtigt wird.[5]) Einfluß der italienischen Renaissancekultur ist es, wenn Rabelais ganz besonders das Gefühl der Ehre betont.[6]) Die Gestalt des Panurge er-

---

[1]) *Ibd., S. 350;* Morf, *Gesch., S. 80: „Sie erinnern an Sacchetti.“*

[2]) *L'arte ital. nell' opera di F. R.*, in: *Herr.'s Arch., Bd. 100, S. 103—147;* Arnould, *Ess.*, S. 465, behauptet, daß ein bestimmter Einfluß Italiens auf Rabelais sich nicht nachweisen lasse.

[3]) Morf, *Gesch., S. 77.*

[4]) *Garg. II, 7; III, 11. Pulci's Morgante wird in Garg. II, 1 angeführt.*

[5]) Toldo, *L'arte ital., in Herr.'s Arch. C, 119.*

[6]) Zumbini, *Studj d. lett. stran.; cap. IV, Rabelais. Unsere Stelle ist angeführt nach dem Referat über das Buch im Giorn. stor. XXIII, 292 ff.*

innert an den Brunello des Innamorato (C. II, 5) und an den des Orl. fur. (C. III), an den Margutte des Morgante Maggiore (C. XIX) und an den Cingar Folengo's (Macch. II).[1]) Die Anekdote über das Almosengeben findet sich bereits bei Poggio (C. N. N. XXV); ebenso erinnert an diesen das Gelübde im Sturm.[2]) F. Colonna's *Polifilo* wird im I. Buche (Kap. 9) des Gargantua erwähnt, und der Schluß des 5. Buches ist nahezu eine wörtliche Übersetzung dieses 1499 in Italien erschienenen Werkes.[3]) Die Abtei Thélème ist beschrieben nach dem Vorbilde der Renaissancepaläste; die Liebe der Thelemiten war die platonische Liebe Petrarca's.[4]) In den Regierungstheorien endlich, die er in seiner großen Satire aufstellt, sind Macchiavel und Castiglione seine Quellen.

Eine Reihe italienischer Schriftsteller trägt außerdem noch zur Bildung Rabelais' bei; er selbst nennt sie uns: Poliziano (Garg. I, 24), Lorenzo Valla (I, 10), Passavante (I, 14), Pontano (I, 19), Alberti (II, 7), Pico della Mirandola (II, 18), P. Giovio (V, 31).[5])

So konnte selbst dieser sonst so unabhängige Geist sich dem Einflusse der italienischen Literatur nicht entziehen, vielmehr erwuchsen ihm seine besten Ideen aus dem Studium der italienischen Dichter und Schriftsteller. Mit Recht hat Phil. Chasles einmal gesagt, daß Rabelais die Elemente seiner „großen Ironie" hauptsächlich in Italien sammelte.[6])

[1]) Luzio's *Spigolature Folenghiane, Bergamo. 1897, in welchen ein Kapitel über die Nachahm. Fol.'s bei Rabelais handelt, konnte nicht benützt werden; vgl.* Toldo, *l. c., S. 124.*

[2]) Rabelais, *Garg. IV, 18 u. 19.*

[3]) Sölthoft-Jensen, *Le 5e livre de Rabelais, etc. (Rev. d'Hist. litt. 1896. III, 608 ff.).*

[4]) Toldo, *l. c., S. 137; ferner das Referat v. Zumbini's Studj in dem Gior. stor. XXIII, S. 292 ff., wo noch Ariost's Insel der Alcina und Berni's rifacimento dell' Orl. innam. als Quellen angeführt werden.*

[5]) Lanson, *Hist., S. 254, nennt außer den bisher erwähnten Vorbildern noch Coccaie und Aretin. Das Verhältnis des Ersteren zu Rab. wird untersucht von* Loforte-Randi *in den «Umoristi» (Lett. stran. Palermo. 1901. 3a. seria, S. 179 ff.): der Artikel ist sehr allgemein gehalten; vgl. Krit. desselben in dem Bull. it. 1901. I, 317.*

[6]) *Études, S. 446.*

Im 17. Jahrhundert sind außer den bereits erwähnten Novellensammlungen noch Lafontaine's *Contes*, eigentlich nur Novellen in Versform, zu nennen. Ihre Quellen sind zum großen Teil in Italien zu suchen.[1])

A. Reguier hat allerdings die Quellen sämtlicher *Contes* in der Lafontaine-Ausgabe der *Grands Écrivains* eingehend untersucht und festgestellt, doch fehlt bei ihm eine übersichtliche Zusammenstellung der Ergebnisse, die wir nun hier geben wollen.

I. Teil der Contes:

Conte 1 = Ariost, Orl. f., Canto XXVIII, 4 ff.
„ 2 = Bocc., Dec., Giorn. III, 7.
„ 3 = „ „ „ VII, 7.
„ 11 = Candelaio (letzte Szenen).

II. Teil:

Conte 1 = Bocc., Dec. VIII, 8.
„ 3 = „ „ IX, 6.
„ 4 = „ „ III, 2.
„ 5 = „ „ II, 2.
„ 7 = „ „ VII, 5, 8 u. 9.
„ 8 = „ „ II, 10.
„ 9 = „ „ VIII, 1.
„ 13 = „ „ I, 2 (oder aus den Diporti des Parabosco).
„ 14 = Bocc., Dec. II, 7.
„ 15 = „ „ IV, 2.
„ 16 = „ „ III, 1.

III. Teil:

Conte 4 = Orl. fur., C. XLIII, 17 ff.

---

[1]) *Bekannt ist ja Lafontaine's Vorliebe für die ital. Dichter, welche er in folgenden an den Bischof von* Soissons *gerichteten Versen zum Ausdruck bringt:*

«Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent qu'on en est étourdi;
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi.»

(Gr. Écr. IX, 204, Vers 77—80.)

Conte 5 = Bocc., Dec. V, 9.
„ 13 = Orl. fur., C. XLIII, 67 ff.

IV. Teil:

Conte 6 = Bocc., Dec. III, 8.
„ 7 = „ „ IX, 2.
„ 8 = Pecorone, Giorn. I, 2.
„ 9 = Bocc., Dec. III, 10.
„ 10 = „ „ IX, 10.
„ 15 = „ „ III, 5.
„ 16 = Ragionamenti dell' Aretino, Giorn. I, 1.

V. Teil:

Conte 3 = Bocc., Dec. III, 3.
„ 7 = Novella piacevolissima des Macchiavel.

Von den 64 Erzählungen des großen Dichters sind also nicht weniger als 27 auf eine italienische Quelle zurückzuführen.

Als eine Fortsetzung des Ritterromans haben wir den Schäferroman zu betrachten, welcher besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich in Blüte stand. Sannazaro aus Neapel schuf dieses Genre mit seiner *Arcadia* (1489—1495). Spanien entwickelte es weiter und übertraf die Arkadia mit Montemayor's *Diana* 1560; von Spanien aus gelangte diese Dichtungsart sodann nach Frankreich. Indessen macht sich auch manchmal ein direkter Einfluß Italiens geltend, wie z. B. bei Honoré d'Urfé. Die Quellen seiner *Astrée* sind in Sannazaro's *Arcadia*, in Tasso's *Aminta* und in Guarini's *Pastor fido* zu suchen.[1]) Birch-Hirschfeld bemißt den italienischen Einfluß auf d'Urfé sehr hoch, wenn er sagt: „Neben den spanischen Mustern sind es die Erzeugnisse der italienischen Schäferdichtung, denen d'Urfé für seine Schöpfungen am meisten zu verdanken hat. Die Vereinigung mittelalterlicher, antiker und italienischer Bildungsbestandteile

---

[1]) Lanson, *Hist.*, *S. 369 u. 370.*

machte das Werk zu einem Lieblingsbuch der Zeitgenossen, deren Stimmungen und Lebensideale es aussprach.“ [1])

Während das Schäferspiel für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts sich eine hervorragende Stelle im dramatischen Genre errang und bis in die Mitte desselben Jahrhunderts sich auf der Bühne erhielt, ward dem Schäferroman eine viel kürzere Lebensdauer zuteil. Bald nach dem Erscheinen der *Astrée* wandte sich die Mode dem historischen, und später dem mehr realistischen Roman *à la Princesse de Clève* zu; andererseits verfiel in Italien die Prosaerzählung nach Art der Arcadia, ohne daß ein neues Genre an ihre Stelle getreten wäre; daher hört mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Einfluß Italiens auf diesem Gebiete auf.[2]) Nur wenige französische Erzähler des 18. Jahrhunderts wenden ihre Blicke dorthin. Montesquieu [3]) schreibt seine *Lettres persanes* nach dem Vorbilde G. P. Marana's *L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana*, Mme d'Aulnoy nach demselben Muster ihren *Prince Marcassin.*[4])

Der komische Roman der Franzosen hat seinen Ursprung in Spanien, wo Lazarillo de Tormes, 1553, die glänzende Reihe der *novelas picarescas* eröffnete. Ab und zu jedoch scheinen sich auch italienische Einflüsse bemerkbar zu machen; so geht in Cyrano de Bergerac's *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune,* 1656 oder 1659, und desselben Verfassers *Histoire comique des Etats du Soleil,* 1662, die Idee der Mond- und Sonnenreise auf Dante und Ariost zurück.[5])

---

[1]) Such.-B.-Hirschf., *Gesch., S. 372.*

[2]) Nach Lintilhac (*Hist., S. 240*) *benützen in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., der Märchendichter Perrault und die schriftstellernden Damen aus dem Gesellschaftskreise der Marquise de Lambert die von J. Louveau 1560 übersetzten Facétieuses Nuits des Straparola.*

[3]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 470. Marana* (*1642—1693*) *lebte drei Jahre in Paris und übersetzte selbst sein Werk ins Franz. Siehe auch Toldo: Les Lettres persanes et l'Espion de Mar.* (*Gior. stor., Bd. XXIX. S. 47—49*).

[4]) Darm. et Hatzf., *Le 16e s., S. 64 u. Anm. 5.*

[5]) Körting, *Gesch. d. frz. Rom., Bd. II, Kap. VII;* Hönncher (*Fahrten nach Mond und Sonne in d. frz. Lit. des 17. Jhrh.'s*) *streift diese*

5. Einfluß Italiens auf das franz. Theater.

I. Italienische Schauspieler in Frankreich.

Der Einfluß der italienischen Schauspieler auf die französische Bühne kann nicht hoch genug angeschlagen werden; daher ist er auch schon von einer großen Anzahl von Literarhistorikern einer eingehenden Untersuchung gewürdigt worden. Freilich ist es oft geradezu unmöglich, diesen Einfluß, soweit er die bloße Kunst des Schauspielers betrifft, festzustellen, da wir hierüber für die italienische Bühne des 16. u. 17. Jahrhunderts nur spärliche [1]), für die französische überhaupt keine schriftlichen Aufzeichnungen besitzen.

Gewöhnlich bezeichnen die Literarhistoriker als Datum des ersten Auftretens italienischer Schauspieler in Paris das Jahr 1571, so z. B. Lucas, Campardon, Baschet, Julleville; D'Ancona schwankt zwischen 1570 und 1571; Rigal nimmt 1572 an. Fest gibt als Datum das „Ende des 16. Jahrhunderts" an. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß bereits früher schon ital. Wandertruppen in Paris gespielt haben. Wir wissen, daß solche Truppen wiederholt vor 1571 einen

---

Quellenfr. nicht. Nach Bengesco, *Bibliogr. Volt. I. 440, geht Voltaire's Micromégas in seiner Idee auf Cyrano's beiden Romane, also indirekt auf it. Einfl. zurück.*

[1]) *Hierher gehören vor allem die* Scenarii Gherardi's, *1694, 1697 und 1700 erschienen; ihnen gingen voraus die weniger bedeutenden Scenarii von Flam. Scala und Dom. Biancolelli, bekannt unter dem Namen Dominique I. Für die Zeit von 1560—1665 ist Loret's Muse historique (3 vols.: neue Ausg. P. 1857. 4 vols.) wichtig. Eine ausführliche kritische Bibliographie über das ital. Theater in Paris findet sich bei* Klingler, *Die Com.-Ital., S. 19 ff. Doch vermisse ich folg. für diesen Gegenstand in Betracht kommenden, wichtigen Werke:* Ebert, *Entwicklungsgesch., S. 122 ff.;* Lucas, *Hist., III, 137—168;* Fournier, *Variétés hist. et litt. V. 69 ff.:* D'Ancona, *Dell. orig. II. 455 ff.;* Julleville, *Les comédiens fr., p. 67 ff.;* Fest, *Der miles glor. (Münch. Beitr.) S. 43:* Rigal, *Le Th. fr. avant la période class., S. 1 ff. Vereinzelt steht* Klingler *mit seinem Lobe von* Sand's *Masques et Bouffons, dessen biogr. Teil jedoch auch von ihm als unzuverlässig bezeichnet wird (s. S. 21, Anm. 2).*

Ruf nach Frankreich erhielten, und bei einer solchen Gelegenheit mögen sie wohl auch die Hauptstadt des Landes betreten haben. Ebert hält es nicht für unmöglich, daß die geistlichen Komödien der Königin von Navarra (gestorben 1549) durch italienische Komödianten gespielt wurden.[1]) Von Trautmann wissen wir, daß bereits im Jahre 1496 italienische Schauspieler sich nach Frankreich „zerstreut" hatten.[2]) Proelss verlegt ebenfalls das erste Erscheinen derselben in Frankreich in das Ende des 15. Jahrhunderts[3]) und Birch-Hirschfeld datiert es, allerdings ohne Quellenangabe, von 1486 an.[4]) Lotheissen endlich nimmt das Jahr 1533 an, in dem bekanntlich die italienischen Komödianten zu Lyon die *Calandria* Bibbiena's aufführten.[5])

Von 1571 an finden sich solche Wandertruppen beständig in der französischen Hauptstadt. Ganassa war der Direktor der ersten Gesellschaft; gleichzeitig mit dieser wirkten noch zwei andere, von denen wir nichts Näheres wissen.[6]) Als Heinrich III. 1576 eine Versammlung der Reichsstände nach Blois entbot, lud er, um sie zu unterhalten, an seinen dortigen Hof die berühmte italienische Schauspielergesellschaft der Comici gelosi, welche er auf seiner Reise nach Oberitalien kennen gelernt hatte.[7]) Diese spielten so vortrefflich,

---

[1]) *Entwicklungsgesch., S. 122, Anm. 184.* Laur, *Marg., S. 302, weiß dasselbe zu berichten.*

[2]) *Ital. Schauspieler, S. 224. Die betr. Stelle lautet: „Am 5. Februar 1496 schrieb Herzog Ercole von Ferrara an Franz von Gonzaga, daß die Schauspieler, welche terenzinische und plautinische Stücke an seinem Hofe gespielt hätten, nach aller Herren Ländern, besonders nach Neapel und Frankreich sich zerstreut hätten."*

[3]) Proelss, *Gesch., Bd. I, Halbbd. II, S. 98, 121, 156; Bd. II, Halbbd. I, S. 8.*

[4]) Suchier und Birch-H., *Gesch., S. 357.*

[5]) *Gesch. I, 265.*

[6]) *Nur bei Baschet erwähnt, l. c., S. 39.*

[7]) Moland, *Molière et la com. it. 2. Aufl., S. 38;* Lotheissen, *Gesch., I, 266;* Nolhac e Solerti, *Viaggio di Enr. III (Giorn. stor. Bd. XVII, 139 ff. und 446 f.);* d'Ancona, *Varietà st. e lett., 2ª serie, beschäftigt sich haupts. mit der inneren Geschichte dieser Truppe:* Proelss (*I, 1, 26*), Morf (*Gesch. 197*) und Klingler (*Die Com.-It.,*

daß „sie mehr Zulauf hatten, als die vier besten Prediger zusammengenommen".[1]) Weitere Gesellschaften waren die *Fedeli*[2]), unter dem berühmten Direktor und Theaterdichter E. G. Andreini, welche von Baschet die *maîtres des maîtres de Molière* genannt werden.[3]) Das berühmteste weibliche Mitglied dieser Truppe war Isabella d'Andreini, welche man mit der Isabella im *Orl. fur.* verglich. 1584 spielte Fabricio de Fornaris[4]), 1600 kamen die Gelosi abermals, jetzt unter Flam. Scala, welchem später ein Saal im Palais Bourbon zur Verfügung gestellt wurde.

Alle diese Truppen erfreuten sich unvermindert des größten Beifalls, waren ihre Mitglieder doch wirkliche Künstler und den franz. Schauspielern weit überlegen. In Frankreich wurden außerdem die Frauenrollen noch von jungen Burschen gespielt, während bei den Italienern auch Frauen die Bühne betraten und die Zuschauer durch den Glanz ihrer Schönheit und durch ihr anmutiges Spiel blendeten.[5]) Die italienische Sprache war dabei kein Hindernis, da das Spiel der Komödianten so deutlich und lebendig war, daß auch der italienischen Sprache nicht mächtige Zuschauer das Stück verstehen konnten.[6]) Vielleicht wurden sie auch vor dem Beginn der Vorstellung mit dem kurzen Inhalt des betr. Stückes bekannt gemacht. Dieses war immer ganz im Charakter der *commedia dell' arte* aufgebaut: Liebesintriguen, Entführungen oder Verwechslungen, dabei Übertreibungen einzelner Charakterzüge, wie Prahlerei, Geiz, Furchtsamkeit etc. Daneben aber ver-

---

S. 1ff.) nennen das Jahr 1577, wo die Gelosi bereits von Blois nach Paris gezogen waren.

[1]) Morf, *Gesch., 197; ähnlich* Ruth, *Gesch. II, 493.*

[2]) *Näheres über die Fedeli siehe: Bevilacqua, Andreini e la comp. dei Fedeli (Giorn. st., Bd. XXIII, 76).*

[3]) *Les com., S. 334: über die weiteren Schicksale dieser Fedeli s.* Parfaict *Hist. du Théâtre fr. III, 236f., ebenso in ihrer Hist. du Théâtre ital. (P. 1753), welche nach Klingler (Die Com.-Ital., S. 19) ein vollst. Plagiat der handschriftl. Aufzeichnungen Gueulette's sind.*

[4]) Proelss, *Gesch. II. 1, S. 26.*

[5]) Lotheissen, *Gesch., I, 266.*

[6]) *Ein großer Teil der besseren Pariser Gesellschaftskreise verstand damals das Italienische geläufig.*

nachlässigten sie auch die *commedia erudita* nicht, welche sich jedoch nie einbürgern konnte, da sie für denjenigen, welcher des Italienischen nicht mächtig war, unverständlich sein mußte.

Der Einfluß der italienischen Bühnenkünstler wirkte wohl zunächst auf die französischen Schauspieler; diese hatten keine andere Tradition, als das künstlerisch wertlose Spiel der *Basochiens* und der *Confrères de la Passion.* Die Kunst der Italiener, die von Natur aus schon zu Schauspielern geboren sind, und bei denen ständige Theater sich an den Fürstenhöfen schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts befanden, wo sich die Kunst von Vater auf Sohn vererbte, mußte für die französischen Kollegen eine Offenbarung sein. Sie werden zunächst versucht haben, ihr Gebärdenspiel, ihr für die Bühne berechnetes Kostüm, ihre Art des Vortrages und der Bewegungen nachzuahmen.

Dann ging man daran, einzelne Rollen, die auf der italienischen Bühne immer wiederkehrten und stets den Beifall der Pariser fanden, auf ihr eigenes Theater zu übertragen, endlich aber übersetzte man eine Reihe von italienischen Stücken oder ahmte sie nach, um mit den Italienern konkurrieren zu können. So lassen sich zweifelsohne die in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris erschienenen Übersetzungen, besonders diejenigen von Larivey auf diese Entwicklung des ital. Einflusses zurückführen.[1])

Von den typischen Rollen, die in der *commedia dell' arte* gebräuchlich waren, ging vor allem die des großsprecherischen Soldaten auf die französische Bühne über. Fest, welcher unter Benutzung der einschlägigen Literatur die Geschichte des miles gloriosus bis auf Molière's Zeit untersucht hat, betont hierbei zu sehr den antiken Einfluß auf Kosten des italienischen.[2]) Er übersieht, daß vor *Eugène* (der ersten französischen Komödie) bereits ein italienisches Lustspiel ins Französische übersetzt wurde, welches den prahlerischen Soldaten aufzuweisen hat. Es sind dies die *Ingannati* Giglio's, 1531

---

[1]) Proelss, *Gesch. Bd. II, Halbbd. I, 26.*

[2]) *Der mil. glor. in d. frz. Litt., pass.*

erschienen und 1643 übersetzt [1]), nicht zu verwechseln mit den *Ingannati* Secchi's, c. 1551. Wenn Fest ferner behauptet, daß Grévin bei der Zeichnung des *Panthaleone* den antiken «*miles*» im Auge hatte, so müssen wir auf die neuesten Forschungen Toldo's hinweisen, welcher zeigt, daß Grevin's Quellen neben der erwähnten Übersetzung der *Ingannati* nur noch *Eugène* und die *Trésorière*, also keine antiken Lustspiele waren. [2]) Andererseits ist nicht unmöglich, daß der Rodomonte des *Orl. fur.* dem französischen Dichter vorschwebte, da er aus diesem Epos die beiden Anfangsverse des zweiten Gesanges anführt (Akt II, Szene 3). Auch R. Belleau's *Capitaine Rodomont* steht, nach Fest, unter klassischem Einfluß; demgegenüber ist jedoch einzuwenden, daß der Name «*Rodomont*» an das Epos des Ariost denken läßt, welches damals bereits in französischer Übersetzung in mehreren Auflagen erschienen war. Toldo erinnert daran, daß die Szene, wo Rodomont erscheint, eine auffallende Ähnlichkeit mit einer Stelle im *Orl. fur.* (XLVI, 101) habe. [3]) Daß überhaupt mit dem Namen Rodomont nicht allein die Idee eines großsprecherischen Soldaten, sondern auch die des Ariost'schen Helden verknüpft war, beweisen die Verse einer 1622 erschienenen, dem Gros Guillaume zugeschriebenen Satire, worin dieser Volkskomiker von den Courtisans sagt:

> «*Ils font les Rodomonts, les Rogers, les Bravaches,*
> *Ils arboriseront quatre ou cinq cens pennaches*
> *Au feste sourcilleux d'un chapeau de cocu*
> *Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu.*» [4])

---

[1]) Toldo, *La com. de la Ren.* (*Rev. d'Hist. litt. 1897, S. 379*). *Der Schöpfer der Rolle des «matamoros» der comm. dell' arte ist Silvio Fiorilli, welcher sich urkundlich erst 1599 so benannte* (*s.* Stiefel, *in: ZfSp. Bd. 26. Rez. u. Ref., S. 35*). *Sein Sohn war der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorilli, langjähriger Darsteller des Scaramuccio, welcher vielleicht den matamoros nach Frankr. verpflanzte* (*s.* Klingler, *l. c., S. 113*).

[2]) *La com. de la Ren.* (*Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 556*).

[3]) *Ibd., S. 564.*

[4]) *Bei* Fest, *l. c., S. 72, in anderem Zusammenhange zitiert.*

Molière ließ den traditionellen *Capitaine* fallen, behielt aber einige seiner Züge in verfeinerter Gestalt bei.[1]) Der Grund, warum er diese Figur nicht vollständig beibehielt, während er doch eine Reihe anderer komischer Typen der *comm. dell' arte* herübernahm, scheint mir ein ganz äußerlicher zu sein. Die italienischen Schauspieler verbannten bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts den *Capitano* von ihrer Bühne und ersetzten ihn durch andere Charakterfiguren, die allerdings mehr oder minder mit jenem verwandt waren.[2]) Infolgedessen verschwand er auch bald von der französischen Bühne, oder fristete dort nur noch ein kümmerliches Dasein.[3]) Denn man muß stets im Auge behalten, daß, wie Molière, ebenso die späteren Lustspieldichter bei den Italienern in die Schule gingen, und, wie wir sehen werden, für sie sogar ihre Erstlingsstücke schrieben.

Von weiteren Typen ging auf das französische Theater der Pedant über, welcher zuerst durch den *Cleandro* der *Suppositi* (übers. 1545) in Frankreich Eingang fand. Im *Laquais* Larivey's, einer Übersetzung aus dem Italienischen, findet sich ebenfalls ein pedantischer Professor. Die Amme in ihrer wichtigen Rolle ist nach Fournel eine Schöpfung des italienischen Renaissancelustspiels.[4]) Durch die *balia* in Ariost's Suppositi wurde sie den Franzosen bekannt. Der Einfluß des Altertums auf den *valet* ist allerdings unbestreitbar, aber es wirkt auch italienischer Einfluß mit.[5]) In den *Esbahis*, der Hauptsache nach einer Nachahmung der *Ingannati*, also eines italienischen Lustspiels, tritt uns bereits der Typus des Dieners des 17. Jahrhunderts entgegen *déluré, beau parleur, abondant en proverbes, cheville ouvrière de l'action.*[6]) Die ersten Diener Molière's, hauptsächlich Mascarille im *Étourdi*, zeigen vornehmlich italienischen Einfluß, desgleichen die von Regnard, der

---

[1]) Fest, *Der mil. glor., S. 122.*

[2]) *Schon die scenari des Flam. Scala (1611) haben keinen Kapitä aufzuweisen; ebensowenig die des Dominique u. des Gherardi.*

[3]) Fest, *Der miles glor., S. 123.*

[4]) Fournel, *Le Th. au 17e s., S. 114.*

[5]) *Ibd., S. 117.*

[6]) *Ibd., S. 117.*

sich ja selbst an den Italienern heranbildete.[1]) Lucas[2]) zählt noch weitere Typen auf, die Molière der *comm. dell' arte* entlehnt habe, z. B. den Pantalon (den Arnolphe des Mol.), den Docteur (Metaphraste und Pancrace), den Arlequin, den Pierrot, welcher die Rolle des Arlequin spielt, den Mezzetin (Gros René und Covielle), den Scaramuccio (Scaramouche). Fournel nennt dagegen nur *Mascarille, Sganarelle, Metaphraste* und *Marphusius*, den *Docteur*, den *Mezzetin* oder *Leandro*, als Typen, deren Vorbilder auf der italienischen Bühne zu suchen seien.[3])

Es erübrigt noch, das Schicksal der italienischen Schauspieler in Paris bis zu ihrem endgültigen Verschwinden zu verfolgen.

Nach dem Tode Molière's nahmen ihr Einfluß und ihr Ansehen etwas ab. Der Grund davon lag darin, daß ihre Schauspielkunst keine Entwicklung aufzuweisen hatte[4]): die Stegreifkomödie wurde nach einem konventionellen *canevas* gespielt[5]), die Handlung blieb im großen und ganzen dieselbe, nur die Rollen änderten sich ab und zu. Außerdem hatten die Franzosen jetzt ein eigenes, unübertreffliches, abwechslungsreiches Lustspielrepertoire in Molière's Meisterwerken. Trotzdem aber geben die ital. Künstler seit 1680, wo sie das Hotel de Bourgogne beziehen, täglich Vorstellungen. Von 1682 spielen sie auch rein französische Stücke in französischer Sprache, nachdem schon seit einem ganzen Jahrhundert häufig längere Stellen in französischer Sprache in ihren Stücken vorkamen.[6]) Damit

---

[1]) *Ibd., S. 119.*

[2]) *Hist. phil. I, 138. Seine Quelle scheint allerdings der unzuverlässige Chamfort gewesen zu sein.*

[3]) Fournel, *l. c., S. 134;* Morf, *Gesch. (S. 197), sagt sehr allgemein: „Diese italienischen Truppen haben tiefe ... Spuren" zurückgelassen:* Schneegans, *Molière (S. 29) zählt die einzelnen Typen der ital. Com. auf, bespricht aber nur ihr Verhältnis zu Molière.*

[4]) Despois, *Hist. du th. fr., S. 59f.;* Fest, *Der mil. glor., S. 58.*

[5]) *Über die Darstellung und Improvisation s. besonders Alboïze. Le théâtre de Tabarin (Le monde dram. 1835. I. S. 361f.). Betz gibt fälschlicherweise in seiner Litt. comp. (S. 56) als Titel dieser Arbeit an: Hist. de la Com. ital. en France.*

[6]) Klingler, *Die Com.-Ital., S. 171ff.*

fängt für die Comici italiani eine völlig neue Epoche an, die sich dann durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hinauszieht; man kann sodann ihre Bühne als eine national-französische bezeichnen.

Auch als solche wußte sie das Interesse der Franzosen ganz besonders zu fesseln, indem sie es sich zur Aufgabe machte, bald aktuelle Ereignisse, Skandalgeschichten aus der Pariser Gesellschaft, bald Parodien berühmter Theaterstücke und Opern auf die Bühne zu bringen.[1])

In der Parodie sind sie unübertrefflich: Götter und Menschen, Meisterwerke, wie der *Cid* (1682) des großen Corneille, alles fällt ihrem Spotte anheim.[2]) „In viel weiterem Umfange als die Tragödie wird die Oper parodiert: die Partitur Lulli's, die Libretti Quinault's, . . . Pécourt's Tänze und der lärmende, prangende, szenische Apparat, den man dort entfaltete, Musik, Tanz, Spektakel! Das gibt Augen- und Ohrenweide die Fülle.“ [3]) Man kann geradezu sagen, daß die Italiener dieses *genre* begründeten, da es vor ihnen außer Donneau's *»La Cocue imaginaire«* (1660) wohl nur wenige Parodien gegeben haben mag. Noch unzweifelhafter gebührt ihnen das Verdienst, das Vaudeville und die komische Oper geschaffen zu haben.

Sobald die Musik der Lulli'schen Opern im Volke bekannt zu werden begann, bemächtigten sich die findigen Italiener einiger besonders beliebter Arien, versahen sie mit parodierenden, oder derbhumoristischen Texten und flochten sie in ihre Possen und Lustspiele. Damit ist das Vaudeville schon geschaffen. Bald schrieb man anstatt der den ernsten Opern entlehnten Musik eigene Partituren und es entstand so die Operette. Favart, der bei den Italienern sich heranbildete, hat die erste derartige Operette geschrieben; auf der Bühne der Comici italiani fand diese neue, schnell beliebt gewordene Gattung ausgezeichnete Darstellung.

1697 wurde die *Comédie italienne* unterdrückt wegen der

[1]) P. d'Estrée, *Les orig. de la Revue au théâtre* (*Rev. d'Hist. litt. 1901. VIII, 234—280*).

[2]) Klingler, *l. c.*, S. *179 ff*; Despois *Le th. fr.*, S. *65*.

[3]) Klingler, *l. c.*, *S. 183.*

Aufführung der *Fausse Prude*, in welcher man M[me] de Maintenon leicht erkennen konnte [1]; erst 1716, als der Régent an der Spitze des Staates stand, durften sie wieder zurückkehren. Während der Zeit ihrer Verbannung wurde das Théâtre de la Foire gegründet, mit welchem sich die Italiener später (1762) verschmolzen [2]; erst mit Beginn der Revolution verließen sie für immer die Seinestadt; 1793 wurde ihr Theater zur *Opéra comique national*, aus der dann 1810 die heutige *Opéra comique* hervorging.

II. Die Tragödie.

Seit dem 15. Jahrhundert begannen die Italiener, sich eine eigene Tragödie nach den regelmäßigen Formen der antiken dramatischen Kunst zu schaffen. Auf Trissino's *Sophonisbe* folgte die *Rosmunda* und der *Oreste* Ruccellai's, die *Tullia* Martelli's und die *neun Tragödien* Giraldi Cinthio's, von denen zwei Didone und Cleopatra betitelt sind. Diese neue Kunst Italiens konnte in Frankreich nicht unbeachtet bleiben und unter der doppelten Beeinflussung durch Italien und Griechenland treten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Jünger des Humanismus mit dem Bestreben hervor, eine dramatische Dichtung zu schaffen, die in heimischer Sprache den großen Mustern des Altertums und Italiens nacheiferte. Bereits hatte Quinziano Stoa, der Erzieher Franz' I., eine Anzahl von Stücken geschrieben, deren Stoffe der römischen Geschichte entlehnt, und deren Vorbilder griechische Tragödien waren.[3]) Alamanni, der eigentliche Vertreter der

---

[1]) Despois, *Le théâtre fr.*, S. 65. *Ein Gemälde von* Watteau. *Le départ des comédiens italiens (um 1718 gemalt), verewigt dieses denkwürdige Ereignis. Eine Reproduktion dieses Bildes findet sich in der Lit.-Gesch. von* Suchier und Birch-Hirschf., S. *515f. und bei* Klingler, *l. c., S. 13.*

[2]) *Wie populär die ital. Komödianten noch im 18. Jahrh. waren, beweist* Marmontel's *Klage, daß die »Déguisements« der ital. Schauspieler die Werke des großen Molière in Vergessenheit brächten* (s. E. Chasles *La com. fr., S. 5*).

[3]) Darmesteter et Hatzf., *Le 16e s., S. 155, ebenso* Birch-Hirschf., *Geschichte der franz. Lit., 62ff.*

italienischen Literatur am Hofe Franz' I., bearbeitete die Antigone in italienischer Sprache, die dann zuerst in Frankreich gedruckt wurde.[1] Italienische Schauspieler führten, wie wir bereits gehört haben, lateinische und italienische Tragödien am Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich auf. Bald wurden italienische Übersetzungen antiker Tragödien an den Hof gebracht. In einer solchen Zeit entstanden Jodelle's zwei Tragödien Cléopâtre und Didon. Der Einfluß Seneca's ist unverkennbar[2]; aber auch die Italiener dienten ihm als Vorbilder. Arnould hält es für gewiß, — beweist es allerdings nicht — daß der franz. Dichter die gleichnamigen Stücke Cinthio's kannte.[3] Auch Levrault ist derselben Ansicht. Er sagt: «*C'est à Cintio qu'il s'adressa. Et les premiers pas de la Muse française sur la scène tragique furent guidés . . . par un poète italien.*»[4] Doch ist diese Behauptung bis jetzt nicht bewiesen worden. Rigal leugnet jede Abhängigkeit der Jodelle'schen Didon vom gleichnamigen ital. Trauerspiel, da dieses viel weniger klassischen Geist in sich trage[5]; über die *Cléopâtre* äußert er sich überhaupt nicht. Böhm[6]) vermutet, daß Rigal vielleicht auf Grund einer von ihm zitierten Stelle bei Du Verdier[7]) auf die Möglichkeit eines Abhängigkeitsverhältnisses der beiden französ. Stücke von G. Cinthio gekommen sei. Nach Friedrich's Untersuchungen über die Didodramen ist eine Benützung von Dolce's Didone seitens Jodelle ebenfalls ausgeschlossen.[8]

Birch-Hirschfeld erwähnt bei Jodelle's Tragödien überhaupt keinen italienischen Einfluß.[9] Morf gibt als Vor-

---

[1]) Darmest. et Hatzf., *Le 16e siècle, S. 155.*

[2]) *Siehe darüber die gründliche Arbeit* Böhm's (*Der Einfl. Seneca's*), *woselbst weitere Literaturangaben über Seneca's Einfluß auf die ersten franz. Tragödien sich finden.*

[3]) *Essais, S. 466.*

[4]) *Drame, S. 19.*

[5]) *Le théâtre fr. avant la pér. class., S. 271, Anm.*

[6]) *Einfluß Seneca's S. 74:* Böhm *gibt als Hauptquelle der Cléopâtre die Antoniusbiographie von Plutarch an* (*ibd., S. 76*).

[7]) *Bibliothèque, S. 286; vgl.* Böhm, *l. c., S. 74 u. Anm. 2.*

[8]) *Die Didodramen, S. 45; vgl.* Böhm, *ibd., S. 47.*

[9]) Suchier und B.-H., *Gesch., S. 357.*

bilder Seneca und die Italiener an und findet, daß Jodelle nach dem Beispiele der Italiener den Chor häufiger am Dialoge teilnehmen läßt als Seneca.[1]) Texte spricht allerdings nicht speziell von Jodelle's Stücken, doch legt er ganz besonderen Nachdruck auf den italienischen Einfluß bei den ersten Tragikern der französischen Bühne.[2]) Böhm äußert sich selbst nicht über diese Quellenfragen der beiden Stücke, da sie außerhalb des Rahmens seiner Untersuchung liegen, führt aber diejenigen Literarhistoriker an, welche nun Seneca als Vorbild nennen.[3])

In der von Böhm aufgestellten Zeittafel der zwischen 1552—1573 veröffentlichten franz. Tragödien findet sich an vierter Stelle die *Sophonisbe* St-Gelais'[4]), über die bereits eine stattliche Literatur existiert. Die umfangreichste und gediegenste Abhandlung über St-Gelais' *Sophonisbe* in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zur gleichnamigen Tragödie Trissino's mit Berücksichtigung der weiteren französischen und außerfranzösischen Bearbeitungen dieses Stoffes ist die von Andrae, welcher 12 französische, 5 italienische, 2 spanische, 1 portugiesische, 3 niederländische, 3 englische, 13 deutsche und 2 russische Tragödien über diesen Stoff eingehend behandelt hat.[5])

Was St-Gelais' Stück betrifft, so haben die Untersuchungen von Fries[6]) und Wagner[7]) ergeben, daß es eine Übersetzung von Trissino's Sophonisbe ist mit einigen wesentlichen Abweichungen am Schlusse, indem er den Tod der Heldin nicht

---

[1]) *Gesch., S. 200.*

[2]) *Les Origines de la Ren., in: Rev. des cours et conf. 1894: nov. —mars, S. 248: «Ils ont pleine la bouche de la tragédie grecque; en fait ils lisent et relisent la Sophonisbe de Trissin. Ils feignent de se demander s'ils imiteront Térence ou Plaute; leur vrai modèle est une comédie de Bibbiena.»*

[3]) *Einfluß Seneca's, S. 57ff.*

[4]) *Ibd., S. 27.*

[5]) Siehe Stiefel's *anerkennende Kritik dieser Arbeit in Vollm.'s J.-B. IV. 2. S. 555f.; daselbst (S. 556ff.) handelt St. noch über den Einfluß des italienischen Dramas auf das anderer Länder.*

[6]) *Monchrestien's Sophonisbe, seine Vorgänger u. Quellen, pass.*

[7]) *Mellin de St-Gelais, S. 120ff.*

auf der Bühne vor sich gehen läßt. sondern ihn nur erzählt, offenbar um damit einer von den italienischen Dramaturgen aufgestellten Forderung zu genügen.

Der von Böhm auf „1556?“ datierte *Josias* des Messer Philone [1], unter dem er den Tragiker Des Mazures vermutet. und die 1561 gedruckte *Soltane* des Bounyn [2]) werden von einigen Literarhistorikern als Übersetzungen aus dem Italienischen bezeichnet [3]); doch wurde bis jetzt noch nicht untersucht, inwieweit diese Behauptung auf Wahrheit beruht. Die *Soltane* bezeichnet der auf Venema's [4]) Dissertation fußende Morf als eine „stümperhafte Nachahmung Seneca's, insbesondere seiner Medea“.[5]) Böhm kommt zu demselben Urteile. wenn er, allerdings in gemilderter Form, die *Soltane* als eine „Kopie“ der Senecatragödien bezeichnet.[6])

Dagegen sind unstreitig die Italiener als die Vorbilder der *Tullia*, eines von Böhm nicht erwähnten Stückes Le Breton's, anzusehen, das dieser nach der gleichnamigen Tragödie Martelli's 1533 schrieb.[7])

Selbst das religiöse Tendenzdrama kommt, wenn auch vereinzelt. von jenseits der Alpen herüber und gibt den Protestanten eine Waffe in die Hand zur Verteidigung ihres neuen Glaubens. 1558 übersetzte nämlich Jean Crespin aus dem Italienischen des Francesco Negro seine *Tragedie du Roy Franc-Arbitre*, einen „Prosatraktat von 426 Seiten, ein dialogisiertes Pamphlet von unheimlicher Beredsamkeit“.[8])

Von Le Jars' *Lucelle* bemerkt Ebert, der sie sehr eingehend behandelt, daß ihr eine italienische Novelle zugrunde

---

[1]) *Einfl. Seneca's, S. 27.*

[2]) *Ibd., S. 27.*

[3]) *Ibd., S. 75, Anm. 1 sind die betr. Autoren genannt.* Holl (*Tendenzdr., S. 169, erwähnt den Josias, den er ebenf. dem Des Mazures zuschreibt.*

[4]) *Venema besorgte einen Neudruck der Soltane (Marb. Diss. 1888. A. u. A. Nr. 81).*

[5]) *Gesch., S. 205.*

[6]) *Einfl. Seneca's, S. 152. Über den Ausdr. „Kopie“, ibd., S. 150.*

[7]) Morf, *Gesch. 204.*

[8]) Holl, *Das rel. u. pol. Tendenzdr., S. 136 u. Anm. 1;* Morf, *Gesch., S. 210.*

liege.[1]) Nach Morf sieht sie wie die Bearbeitung eines italienischen Originals aus.[2])

Von R. Garnier und Ant. de Montchrestien werden wir später noch reden; auch diese beiden Hauptvertreter des Renaissancedramas können sich dem italienischen Einfluß nicht entziehen. Doch können wir hier gleich Montchrestien's *Sophonisbe* erwähnen, die dem Gange der Handlung in Trissino's Trauerspiel folgt.[3]) Eine weitere nur von Andrae erwähnte *Sophonisbe* Mermet's (1584) ist nichts anderes als eine Übersetzung der *Sophonisbe* des italienischen Dichters.[4])

Hardy, der fruchtbarste Theaterdichter, den Frankreich gesehen, blieb in seinen Tragödien unabhängig vom Einfluß des ital. Theaters[5]), während dagegen in Theophile de Viau's *Pyrame et Thisbe* sich eine bedenkliche Neigung zum Marinismus bemerkbar macht, welcher allmählich die ganze französische Literatur ergreift und sie mehrere Dezennien hindurch beherrscht.[6]) Selbst Corneille bleibt nicht frei von dieser geschmacklosen Moderichtung, und Boileau hat allen Grund, sie zu bekämpfen.[7])

Von Mairet's Tragödien gehören hierher seine *Sophonisbe* und sein *Marc-Antoine*, welch letzterer neben Plutarch und

---

[1]) Ebert, *Entw.*, *S. 137.*

[2]) Morf, *Gesch.*, *S. 211.*

[3]) *Vgl. Kritik von* Andrae's *Sophonisbe* (*ZfSp. 1891, Suppl. 6, S. 5*).

[4]) *Ibd., S. 5. Eine neugedruckte Sophonisbe von* Mondot *aus dem gleichen Jahre wird von Andrae ebenfalls erwähnt.*

[5]) *In seinem grundlegenden Werke über Alex. Hardy erwähnt Rigal keine ital. Quelle. Dagegen hält* Morf, *l. c., S. 226, seine Schäferspiele stofflich von Italien beeinflußt. Wir werden darauf in einem späteren Abschnitte zurückkommen.*

[6]) *Marinismen: Akt I, Sz. 1 (Vers 6—10) und I, 1, Vers 58f. Akt V, 2. Vers 65f.* Vgl. Lotheissen, *Gesch. I, 311ff. Nach* Lucas, *Hist.* (*III, 275*) *und* Lotheissen, *Gesch.* (*I, 309*) *fand die erste Aufführung von Pyrame et Thisbe 1617 statt.*

[7]) *Art poétique I, 43ff.; II, 105f. G. Scudéry, Boisrobert, Cyr. de Bergerac, La Calprenède und Benserade, die sich in der Tragödie versuchten, als diese ihren Aufschwung nahm und die vornehmste Dichtungsform wurde, verrieten eine große Neigung zum Marinismus.*

und Garnier auch auf Gir. Cinthio zurückgeht [1]); die *Mariamne* des Tristan l'Hermite, die in demselben Jahre wie der Cid ihre Erstaufführung erlebte und einen fast ebenso lebhaften Erfolg errang, weist auf die «*Marianna*» Dolce's zurück.[2])

Mit der nun folgenden Blütezeit des französischen Trauerspiels und dem gleichzeitig eintretenden raschen Verfalle der italienischen Literatur mußte naturgemäß der Einfluß Italiens immer mehr zurücktreten. Die Epigonen eines Corneille und eines Racine [3]) brauchten nun nicht mehr über die Alpen zu gehen, um Vorbilder für ihre Dichtungen zu finden; und selbst wenn sie dort nach solchen gesucht hätten, würde ihr Bemühen vergeblich gewesen sein. Denn das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen den traurigsten Tiefstand des italienischen Dramas und der italienischen Literatur überhaupt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt in Italien mit Metastasio [4]) eine neue Periode der dramatischen, vorzüglich der tragischen Kunst, die in Frankreich nicht unbemerkt blieb. Metastasio wird gelesen und nachgeahmt; seine vorzüglichsten Bewunderer sind Voltaire, Marmontel, La Harpe, Rousseau.[5]) Voltaire folgt ihm in der Nichtbeachtung der drei Einheiten (*Semiramis*); die Idee, mit dem *Orphelin de la Chine* ein chinesisches Stück auf die Bühne zu bringen, kam ihm bei der Lektüre des *Eroe cinese* von Metastasio.[6]) Lefranc de Pompignan soll ihn zum Vorbild in seiner *Didon* gewählt haben [7]); Lemierre schreibt seinen *Artaxerce* und seine *Ypermnestre* in Anlehnung an Metastasio's gleichnamige Tragödien [8]); der *Titus* Du Belloy's ist

---

[1]) Dannheisser, *Stud. zu Mairet's Leb. u. Werken, S. 110.*

[2]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 300. Vgl. noch* Landau, *Die Dramen von Herodes u. Mariamne, in: Z. f. vgl. Lit. 1895, VIII, 175ff., 279ff.*

[3]) Dejob, *Études, S. 158, glaubt bei Racine ital. Einfl. zu finden, der auf die ital. Lektüre in seiner Jugend zurückzuführen sei.*

[4]) Ibd., *S. 151—172.*

[5]) Ibd., *S. 152. Hettner geht in s. Litt.-Gesch. auf Quellenfragen nicht ein.*

[6]) Bouvy, *Voltaire, S. 212.*

[7]) Dejob, *l. c., S. 153; ebenso* Bouvy, *l. c., S. 205*

[8]) Petitot, *Répertoire, Bd. IV, S. 195 und* Dejob, *l. c., S. 158f.*

eine Nachahmung der *Clemenza di Tito* Metastasio's, seine *Zelmire* eine Nachbildung der Issipile.[1]) Marmontel und Dériaux arbeiten seinen *Demofoonte* zu Operntexten um.[2]) Vieuville ahmt 1766 dasselbe Stück nach. Bursay und La Ville endlich bringen je einen *Artaxerce* nach dem Vorbilde des *Artaserse* des italienischen Tragikers auf die Bühne, und am Ende des 18. Jahrhunderts ist es wiederum Metastasio, den Larnac in seinem *Thémistocle* vor Augen hat. Ja, bis ins 19. Jahrhundert reicht noch sein Einfluß. Denn Delrieu's *Artaxerce* (1808) und Arnault's *Régulus* verdanken ihr Entstehen dem großen Italiener. Goldoni, der lange Zeit in Paris weilt, berichtet besonders von der Beliebtheit der Stücke Metastasio's.[3]) Von Voltaire ist noch zu erwähnen, daß seine *Mérope* durch die Lektüre von Maffei's gleichnamigem Stücke veranlaßt wurde[4]), beabsichtigte er doch ursprünglich das italienische Stück selbst zu übersetzen. Bouvy weist auf eine Reihe von Entlehnungen, welche Voltaire bei Maffei machte, hin. Auch in seiner *Écossaise* läßt sich eine italienische Quelle nachweisen, und zwar ist es diesmal Goldoni's *Bottega del caffè*, welche ihm einige Szenen lieferte, wie d'Ancona[5]), Neri[6]) und Toldo[7]) nachgewiesen haben. Die Quellen zu Diderot's Rührstücken *Le Père de famille* und *Le fils naturel*

---

[1]) Dejob, *ibd., S. 154 u. Petitot, l. c., IV, 195.*

[2]) Ibd., *S. 154: ebenso für die folgenden hier angef. Stücke, die von Metastasio beeinfl. worden sind.*

[3]) Goldoni. *Mémoires, Teil III, Kap. 3. Goldoni selbst ist lange ohne Einfluß auf die franz. Lit. geblieben. Mit seinem französisch geschriebenen «Bourru bienfaisant» hat er sich jedoch in der Literatur seiner Zeit einen ehrenvollen Platz errungen und ist von den Kritikern einstimmig bewundert worden* (J. Merz, *C. Goldoni, S. 67*).

[4]) *In* Hartmann's *Merope im it. u. fr. Dr., S. 76, werden die Meinungen einzelner Literarhistoriker über Volt.'s Entlehnungen von Maffei angeführt. Jedoch geht aus seinen Ausführungen nicht klar hervor, worin Maffei den frz. Dichter beeinflußt hat. S. Krit. über Hartmann's Merope, in: Z. f. vergl. Litt. 1903. N. F. VI, 416.*

[5]) *I comici italiani in Francia, in: Varietà, 3ª serie, S. 230.*

[6]) *Una fonte dell' Écossaise di Voltaire, in: Rassegna bibliogr. d. lett. it., VII, S. 44.*

[7]) *Giorn. stor., Bd. XXXI, 442ff.;* Merz (*C. Goldoni, S. 37*) *übergeht diese Frage.*

sind noch nicht eingehend untersucht worden. Fréron nennt das erstere geradezu ein Plagiat des gleichnamigen Goldonischen Stückes, während Rosenkranz, der Herausgeber Diderot's, nur eine teilweise Benützung desselben zugibt.[1]) Von dem zweiten Stücke erklärt Diderot selbst, daß es unter Goldoni's Einfluß geschrieben wurde.[2])

Auch Alfieri fand Nachahmer in Frankreich. Lemercier verdankt ihm zum großen Teil den Erfolg seines *Agamemnon*, Legouvé père entlehnte den Schluß seines *Étéocle* dem *Polinice* des Italieners.[3])

Noch in der Restaurationszeit finden wir Spuren italienischen Einflusses. Denn 1821 brachte Janin einen *Oreste* auf die Bühne, der die meisten Szenen des gleichnamigen Alfieri'schen Stückes enthielt; dasselbe kann man von der im nächsten Jahre aufgeführten *Clytemnestre* Soumet's sagen. Endlich zeigt sich Alfieri's Einfluß noch 1827 in Guirand's *Virginie*.[4])

Das ganze 19. Jahrhundert hindurch werden italienische Tragödien auf franz. Boden in italienischer Sprache auf die Bühne gebracht. Mme Ristori, die große Tragödin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte mit ihrer Truppe mehrmals ital. Trauerspiele in Paris auf.[5]) 1830 ließ die Herzogin von Berry italienische Tragödien in der Hauptstadt Frankreichs aufführen; doch machte die Julirevolution diesen Vorstellungen bald ein Ende. 25 Jahre später trat Mme Ristori noch ein letztes Mal mit einer Truppe auf und spielte mit außerordentlichem Beifall Alfieri's *Mirra* und Pellico's *Francesca da Rimini*.[6]) Erst gegen 1860 hören diese Gastspiele

---

[1]) *Über Fréron's Behauptung s.* Rosenkranz. *Diderot's Leb. u. W. I, 275.*

[2]) *Ausg. v. Rosenkr. VII. 337.*

[3]) Dejob. *Études, 227 ff.*

[4]) Dejob. *ibd., S. 227 f.*

[5]) Dejob, *ibd., S. 284, Anm. 1, mit weiteren Lit.-Ang. Jedoch vermissen wir:* Perrens. *La comédie ital. à Paris. Mme Ristori (Rev. des deux M. 15. Juni 1855 und 15. Juni 1857).*

[6]) Dejob, *ibd., S. 282.*

der Italiener auf, um nochmal gegen Ende des Jahrhunderts durch Eleonore Duse in Mode gebracht zu werden.[1])

III. Die Komödie.

Noch mehr als die französische Tragödie steht die Komödie in ihren Anfängen unter italienischem Einflusse. Bereits 9 Jahre bevor Jodelle's *Eugène ou la Rencontre* über die Bühne ging, hatte Ch. Estienne ein Lustspiel[2]) aus dem Italienischen übersetzt, nachdem die Franzosen schon 1533 zu Lyon die *Calandria* Bibbiena's auf der Bühne hatten sehen können. In der Vorrede zu seiner Übersetzung teilt Estienne dem Leser mit, daß er die *Lena*, den *Negromant* und den *Marescalco*, welchen er fälschlicherweise ebenfalls Ariost zuschreibt, gelesen habe, und führt sie seinen Landsleuten als Muster vor. Im Jahre 1545 erscheint die Übersetzung der *Suppositi* des Ariost durch J. Bourgeois[3]); 1549 empfiehlt Du Bellay in dem Manifeste der Pleiade die Komödie und die Tragödie im Gegensatz zu den mittelalterlichen Gattungen des Dramas.[4])

Im Jahre 1552 endlich erhalten die Franzosen in *Eugène ou la Rencontre* ihre erste Originalkomödie. Wir finden im Stücke selbst keinen italienischen Einfluß, allein der Prolog ist ganz nach italienischer Manier aufgebaut, indem er die im Stücke auftretenden Personen kurz andeutet.[5])

Aus dem Umstande nun, daß diese erste französische Komödie nicht unter italienischem, sondern teils unter antikem, teils unter mittelalterlich-französischem Einfluß steht, haben viele, selbst moderne Forscher den italienischen Einfluß auf das Lustspiel überhaupt viel zu wenig betont. Wir wollen

---

[1]) Larroumet, *La Duse et le public parisien* (*Nouv. Ét. Paris. 1899. S. 239f.*).

[2]) *Das* Sacrifizio *der Intronati zu Siena 1543.*

[3]) *Nach* Creizenach (*Gesch., III, 89*) *wurden wahrscheinlich in Paris die Lucidi des* Firenzuola *1555 und Anfang März des folgenden Jahres in Fontainebleau die Flora des Alamanni vor der Hofgesellschaft aufgeführt.*

[4]) *Vgl.* Lanson, *Hist., S. 275.*

[5]) *Vgl. den Prolog in den ital. Komödien Androsia, Cassaria etc.*

hier die Ansichten einiger wichtiger Autoritäten auf diesem Gebiete anführen.

Schon Vauquelin gibt zu, daß Frankreich sein Lustspiel nicht selbst geschaffen, sondern es den Italienern und Lateinern entlehnt habe.[1]) Auch Beauchamps gibt den italienischen Einfluß auf die Komödie zu, wenn er auch meint, daß seine Landsleute nur die Fehler der Italiener entlehnt hätten.[2])

E. Chasles nennt den italienischen Einfluß auf das franz. Theater (Komödie) vorherrschend, bezeichnet jedoch Italien als ein „trügerisches Vorbild und als einen gefährlichen Führer"[3]), während dagegen Lenient die Renaissancekomödie auf die mittelalterliche Farce zurückführt.[4])

Mahrenholtz hinwiederum gesteht dem franz. Lustspiele nationale Selbständigkeit zu, bedauert aber, daß daneben „immer wieder die plumpsten Nachahmungen der spanischen und römischen Komödie und namentlich, was am meisten zu bedauern sei, die italienische *commedia dell' arte* sich Bahn brachen".[5])

In seiner Einleitung zur *Farce de Pathelin* erklärt endlich Genin, daß die Verwicklungs-, wie die Charakterkomödie, aus der Farce entstanden sei.[6]) Génin's Ansicht wird auch von Aubertin vertreten[7]), während Darmesteter und Hatzfeld jene Komödie aus dem italienischen Lustspiele und der Farce erstehen lassen, wobei sie jedoch der letzteren die größere Bedeutung beilegen.[8]) Ganz besonders vertritt Petit de Julleville die Entwicklung der franz. Komödie aus der Farce

---

[1]) *Art poétique, Chant III, v. 130 ff.*

[2]) *Rech. I. Teil, S. 150 ff.: «Nous lûmes leurs ouvrages, nous les imitâmes, il nous arriva ce qui arrive, quand on suit ses guides sans discernement, nous prîmes leurs défauts, et ne tirâmes point de parti de leurs beautés.»*

[3]) *La Comédie en Fr., S. 109; vgl. ibd., S. 10: «On lit les anciens ou les imite à travers l'influence de l'Italie: l'Italie fut un modèle décevant et un guide dangereux.»*

[4]) *La Comédie en Fr., S. 572.*

[5]) *Molière, Abschn. 1, S. 68.*

[6]) *Farce de Pathelin, Einleitung, S. IV ff.*

[7]) *Hist. du th. fr. I, 583.*

[8]) *Le 16e siècle, S. 176.*

und verteidigt seinen Standpunkt mehr als einmal in seinen Werken.[1]) Dagegen erkennt Rigal voll und ganz die Bedeutung des italienischen Einflusses an[2]); als einen Ausfluß der mittelalterlichen Farce bezeichnet er diejenigen Stücke, welche nur belustigen wollen; auch betont er, daß die meisten Personen der französischen Komödie sich bereits im italienischen Lustspiele vorfinden.[3]) Barthélemy, dessen Geschichte des franz. Lustspieles übrigens jedes wissenschaftlichen Wertes entbehrt, spricht vom italienischen Einfluß erst gelegentlich der Erwähnung Scarron's.[4])

Nach Lotheissen ist das Lustspiel aus dem französischen Volksgeiste hervorgegangen[5]); an einer anderen Stelle läßt er es jedoch von „der ausgelassenen *Commedia dell' arte*" ausgehen.[6])

Der italienische Einfluß wird ganz besonders von Lanson betont, welcher das französische Lustspiel geradezu einen Abglanz des italienischen nennt.[7]) Creizenach schätzt die Be-

---

[1]) *La com. et les mœurs. S. 1. Ferner: Le th. en Fr., S. 84ff: «La com. demeura originale . . . . Un élément nouveau fut emprunté, non de l'antiquité, mais de la com. ital., qui inspira aux Français le goût et leur donna les modèles d'une intrigue plus compliquée, de ces imbroglios que la simplicité du moyen âge avait ignorés ou dédaignés.» Hier gibt Julleville also den ital. Einfl. wenigstens teilweise zu. Dagegen sagt er in Bd. II, S. 421, seiner großen Litt.-Gesch.: «La moralité aboutit à la grande comédie de caractères; la sotie devient la comédie politique et sociale.»*

[2]) Julleville, *Hist., III. 216—318, S. 266: «Les comédies étant souvent de simples traductions, sont construites à l'italienne plutôt qu'à la française.»*

[3]) *Ibd., S. 311;* Rigal *zählt hier die bereits im ital. Lustspiel befindlichen Personen auf, die später auf die frz. Bühne übergingen: «Léandre et Isabelle, les amoureux; Scapin ou Arlequin, les valets; Pantalon, le vieux marchand; le Docteur, le pédant de Bologne: et le capitaine terrible etc.»*

[4]) *Hist. de la Com. fr., S. 178.*

[5]) *Gesch., I, 24.*

[6]) *Ibd., I, 335.*

[7]) *Hist., S. 502 f.: «Notre comédie du XVIe siècle, depuis l'Andrienne jusqu'aux trois dernières comédies de Larivey (1540—1611), n'est qu'un reflet de la comédie des Italiens . . . . C'est aux Italiens qu'on va directement, et exclusivement. Leur exemple vaut assez pour imposer la prose à certains de nos auteurs, en dépit des exemples contraires des anciens. Intrigue, dialogue, types, comique, tout vient d'eux, et ceux qui*

deutung der Vorbilder des klassischen Altertums für das Lustspiel bei weitem nicht so hoch wie für das Trauerspiel, da in der Komödie der italienische Einfluß weit stärker eingewirkt habe.[1] Morf endlich betont, daß Jodelle's Nachfolger zwar am französischen Schauplatz der Handlung festhalten, daß sie sich jedoch im Geiste mehr dem römischen und dem auf ihm beruhenden italienischen Lustspiele nähern.[2] — Wir haben hier also eine Reihe der verschiedenartigsten Ansichten, deren Extreme einerseits von Julleville mit der Betonung der Fortentwicklung aus der Farce, andererseits von Lanson mit der exklusiven Hervorhebung des italienischen Einflusses vertreten werden. Eine genaue Unterscheidung der verschiedenen Strömungen, die auf die Entwicklung des franz. Lustspiels eingewirkt haben, wird wohl nie möglich sein, und wir dürfen Rigal recht geben, wenn er sagt: *«L'histoire de la comédie française du 16 e siècle doit se résigner à remplacer quelquefois les certitudes par les probabilités.»* [3]

Während die erste französische Komödie [4], wie wir bemerkten, keinen italienischen Einfluß aufzuweisen hat, vielmehr als eine aus den damaligen Zeitverhältnissen herausgewachsene „beißende Satire auf die Zuchtlosigkeit der katholischen Geistlichkeit" angesehen werden kann [5], schöpft der Verfasser der 1560 erschienenen *Esbahis*, J. Grévin, mit vollen Händen aus einer italienischen Quelle, nämlich aus den von Ch. Estienne übersetzten *Ingannati* od. *Sacrifizio*.[6] Wie wir bereits oben

---

essaient ou se vantent de faire des compositions originales, ne se distinguent pas du tout des traducteurs.»

[1] *Gesch., Bd. III, 77.*

[2] *Gesch., S. 217.* Levrault (*La Comédie, 1903, S. 23*) *rechnet Eugène und La Reconnue noch zu den Farcen, u. datiert den it. Einfl. erst von den nachfolgenden Stücken an.*

[3] Julleville, *l. c., III, 296.*

[4] *Die Bezeichnung „comédie" findet sich urkundlich unseres Wissens 1545 gelegentlich eines «mystère» der Königin von Navarra* (*Fr. Parfaict III, 56*), *vielleicht nach der in demselben Jahre erschienenen „Comédie très élégante"* *von J.* Bourgeois, *welches der Titel für die Übersetzung der Suppositi des Ariost ist.*

[5] Holl, *Tendenzdrama, S. 204.*

[6] Morf, *Gesch., S. 218;* Chasles (*La com., S. 47*) *gibt keine Quelle an. Das Datum ist nach Holl* (*Tendenzdr., S. 206*) *angegeben.*

gesagt haben, spielen auch Reminiscenzen an des Dichters früheres Lustspiel «*La Trésorière*» und an Jodelle's «*Eugène*» mit herein. Grévin flicht satirische Ausfälle ein, deren Kosten vorzüglich die Italiener tragen. In der Figur des *Pantaleone*, welcher sich von nun ab auf der komischen Bühne Frankreichs einbürgert, stellt Grévin den bramarbasierenden italienischen Kurschneider dar.

Remi Belleau's Lustspiel *La Reconnue* [1]), welches wir gleichfalls schon erwähnt haben, ist allerdings nach den lateinischen Mustern des Plautus und Terenz gedichtet, aber es finden sich, wie Toldo nachgewiesen hat, darin auch Spuren des italienischen Renaissancelustspieles.[2]) Holl hält die *Esbahis* für eine Originalkomödie, welcher die geschichtlichen Ereignisse von 1562 und 1563 zugrunde liegen.[3])

P. le Loyer entlehnt in seinen beiden Stücken *le Muet insensé* und *Néphélococugie* eine Anzahl von Zügen dem italienischen Theater.[4])

Schwierig scheint es dagegen, das Vorbild der *Napolétaines* des François d'Amboise zu finden. Rigal will in ihnen eine Nachahmung des *Alessandro* von Piccolomini sehen.[5]) Toldo dagegen glaubt als Quelle eine Novelle im *Decamerone* gefunden zu haben.[6]) Birch-Hirschfeld und Morf äußern sich über die Quellenfrage überhaupt nicht.

Turnèbe's *Les Contents* (1584) sind nicht den *Contenti* des Parabosco, sondern der Hauptsache nach dem *Alessandro* des Piccolomini mit Benutzung einiger anderer italienischer Komödien entlehnt.[7])

---

[1]) *Aufgef. 1564. Abgedruckt im Ancien Th. fr. IV, 341—438.*

[2]) *La com. fr., in: Rev. d'Hist. litt. 1898. S. 567.*

[3]) *Tendenzdr., S. 204.*

[4]) Toldo, *La com. fr., in: Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 564.*

[5]) Rigal, *La com. de la Ren.* (*in:* Jullev., *Hist., III, 301*).

[6]) Toldo, *l. c., S. 585.*

[7]) Morf, *Gesch., S. 220; ebenso* Toldo, *l. c., 1899, S. 571 ff., welcher besonders* Kawczynski (*Festschrift zum VIII. deutschen Neuphil.-Tage: Über das Verhältnis von «Les Contents» zu «Les Esbahis» und beider zu den Italienern*) *berücksichtigt;* Fest (*Der miles, S. 66*) *behandelt sie als Originalkomödie.*

Wichtiger für die französische Komödie ist Pierre Larivey, dessen Übertragungen von 9 italienischen Lustspielen ins Französische wir jedoch hier nicht erwähnen, da sie bei Darmesteter und Hatzfeld[1]), Rigal[2]), Morf[3]), Suchier-Birch-Hirschfeld[4]) angegeben sind. Interessant ist aber, daß man ihn lange Zeit hindurch für einen Originaldichter hielt, der die Lateiner und Italiener nicht mehr oder weniger nachahmte, als es die anderen franz. Lustspieldichter taten. Die Gebrüder Parfaict nennen seine Lustspiele *«pièces de théâtre à l'imitation des anciens Grecs et Latins et modernes Italiens.»*[5]) Chasles sagt von Larivey, er habe sich von der direkten Nachahmung freigemacht, besonders habe er die Komödie wieder zurückgeführt zur ursprünglichen Quelle, dem lateinischen und griechischen Theater.[6]) Auch Lenient stellt den französischen Dichter als selbständig hin, der sich allerdings von der Stegreifkomödie, der Farce und den Lateinern beeinflussen lasse, aber seine Stücke unabhängig aufbaue.[7])

Nach Janet (1855) und Lucas (1682: I, 25 ff.) werfen Darmesteter und Hatzfeld von neuem die Frage auf, was Entlehntes und was Originales in den Lustspielen Larivey's sei. Sie finden, daß Larivey nur Übersetzungen, allerdings mit einzelnen Änderungen, geliefert habe. Die letzteren bestehen darin, daß er den Schauplatz der Handlung gewöhnlich nach Frankreich verlegte, daß er Nebenpersonen hinzufügte, einige Szenen und Rollen fortfallen ließ, so daß die Stücke scheinbar den Charakter von Originalkomödien bekamen.[8]) Zu einem ganz ähnlichen Resultate

---

[1]) *Le 16e s., S. 179.*
[2]) *La com. fr., in* Julleville's *Hist. III. 305 und IV. 191.*
[3]) *Gesch., S. 245.*
[4]) *Gesch., S. 362.*
[5]) *Hist. du th. III. 396 u. 425.*
[6]) *La com., S. 115.*
[7]) *La com., S. 576.*
[8]) *Le 16e s., S. 179.*

kommen auch G. Wenzel[1]), Morf[2]), Birch-Hirschfeld[3]) und Toldo.[4])

Larivey's Verdienst liegt darin, den Franzosen das Verständnis der italienischen Lustspiele erleichtert und sie mit einer Menge neuer Gestalten und Ideen, mit einer Fülle von echt komischen Szenen und mit einer Reihe stereotyper Charaktere bekannt gemacht zu haben, welche von nun an in den französischen Lustspielen immer, wenn auch in veränderter Gestalt, wiederkehren.

Die *Escolliers* Perrin's 1589 werden von Chasles[5]) und Darmesteter und Hatzfeld[6]) als ein Originallustspiel angesehen. Doch findet Toldo einige auffallende Ähnlichkeiten mit den *Suppositi* des Ariost, der *Milesia* des Gianotto, und er bemerkt, daß der in den *Escolliers* behandelte Stoff auch bei einer Reihe italienischer Novellisten vorhanden sei.[7]) Die *Tasse* des Cl. Bonet geht in ihrem Stoffe auf eine Erzählung in Sacchetti's *Novellino* zurück.[8]) Die *Deguisez* Trotterel's, welche übrigens in keinem Zusammenhang mit dem gleichnamigen Stücke Godard's stehen, sind ganz in der Manier der italienischen Stegreifkomödie geschrieben.[9]) Die *Comédie des proverbes* erinnert durch die Dreizahl der Akte an die *scenarii* des Fl. Scala[10]); das Auftreten der *Bohémiens* in diesem Stücke geht ohne Zweifel auf die *Cingano* des Giancarli (1595) zurück.[11]) Der Stoff zu Mairet's *Duc*

---

[1]) *Larivey's Komödien u. ihr Einfl. auf. Molière* (*Herr. Arch., Bd. 82, S. 63—80*).

[2]) *Gesch., S. 245.*

[3]) Such. und B.-H., *Gesch., S. 362.*

[4]) *La com. fr.* (*Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 582 ff.*). — Holl (*Tendenzdrama, S. 211*) *glaubt, daß Larivey seinen Komödien vielfach die Ereignisse der Zeit zugrunde legt.*

[5]) *La Com., S. 116.*

[6]) *Le 16e s., S. 180.*

[7]) *Rev. d'Hist. litt. 1899, S. 586.*

[8]) *Ibd., S. 590 ff.*

[9]) Toldo, *ibd., S. 605;* Morf (*Gesch., S. 221*) *sagt: „Die Dienerrollen sind ganz italienischen Geistes."*

[10]) Toldo, *ibd., 1900, S. 270.*

[11]) Toldo, *ibd., S. 270.*

d'Ossone endlich (1627) findet sich in der 41. Novelle des Massuccio; eine ähnliche Erzählung lesen wir in den *Diporti* des Parabosco (giorn. I, nov. 2), welche in die *Joyeux Devis* überging, woraus sie später Scarron für sein Lustspiel *Précaution inutile* nahm.[1]) Rotrou's Quellen sind bereits eingehend von Stiefel untersucht worden, welcher für *Clarice, Célie* und *La Sœur* italienische Stücke als Vorbilder gefunden hat.[1])

Wir kommen nun zu Molière, von dessen Beziehungen zu den Italienern wir bereits gelegentlich des Abschnittes über die italienischen Schauspieler in Frankreich gesprochen haben. Eine beträchtliche Anzahl von Abhandlungen über diese Beziehungen ist bereits vorhanden, und wir werden im folgenden die wichtigsten derselben in Betracht ziehen.

Grundlegend ist vor allem Moland's *Molière et la comédie italienne* (1867), worin Molière's Verhältnis zu den Comici italiani gründlich dargelegt wird, während Fournel die Stellung des großen Dichters zur zeitgenössischen Komödie betrachtet.[2]) Den Einfluß des plautinischen Lustspiels schildert Reinhardstöttner's bekanntes Werk.[3]) Die gründlichste, umfangreichste wissenschaftliche Arbeit aber bildet die von Despois und Mesnard veranstaltete Ausgabe von des Dichters Werken in der Sammlung der *Grands Écrivains*.[4]) Die neueste Arbeit über Molière, welche die bisherigen Molièreforschungen gewissenhaft berücksichtigt, bildet Schneegans' *Molière*.[5])

Was des Dichters Verhältnis zur italienischen Schauspielertruppe betrifft, so wissen wir, daß er schon in früher Jugend ihre Stücke sah, daß er später, als seine Truppe abwechselnd mit den Italienern im Palais Bourbon spielte, mit

[1]) *Unbek. it. Quellen Rotrou's* (*ZfSp. 1891, Suppl. 5*), *woselbst reichhaltige bibliogr. Angaben zu finden sind. Der Stoff der Amélie ist nach* Stiefel (*ibd., S. 27*) *zwei spanischen Stücken und einem ital. Pastoraldrama entlehnt, s. auch* Vianey, *Deux sources inconnues de Rotrou, pass.*, und Fest, *Der mil., S. 77f.*

[2]) *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies, s. Introduction.*

[3]) *Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele.*

[4]) *Doch fehlt es dem Werke an einer übersichtlichen Zusammenstellung der Quellen.*

[5]) *Geisteshelden, Bd. 42* (*1902*).

diesem stets auf gutem Fuße stand, mit einigen Mitgliedern sogar freundschaftlich verkehrte.[1] Da Molière ein ebenso guter Schauspieler wie Lustspieldichter war, darf man annehmen, daß er die mimische Kunst bei den Italienern gelernt hat. Despois deutet sogar die Möglichkeit an, daß er sich in seinen großen Stücken von der Schauspielkunst eines Charakterdarstellers wie Scaramouche beeinflussen ließ, wenn auch zu bemerken ist, daß die Comici italiani schließlich doch nur immer *«personnages de convention»* auf der Bühne darstellten.[2])

Ihr Personal bestand so ziemlich für alle Stücke aus zwei Liebhabern, drei weiblichen Personen, zwei für die ernsten, eine für die komische Rolle, ferner aus Scaramouche, Pantalon, dem Docteur, einem Mezzetin und einem Arlequin[3]), so daß im ganzen nur 10 Personen für eine Aufführung nötig waren; dabei war nicht ausgeschlossen, daß bei manchen Stücken diese Zahl nicht einmal erreicht wurde. Molière, und darauf wurde bis jetzt nicht hingewiesen, braucht für seine Lustspiele gewöhnlich dieselbe Anzahl. Gewiß schwebten ihm daher bei der Abfassung seiner Komödien die italienischen Schauspieler und ihre *canevas* vor, und sicherlich bildete er seine eigene Truppe nach dem Muster jener. Freilich scheint nicht e i n Mitglied von der Molièreschen Truppe annähernd so berühmt und beliebt geworden zu sein wie Scaramouche, Trivelin und Aurélie, mit ihren wahren Namen Tiberio Fiorelli, Domenico Locatelli und Brigida Bianchi.

Jedenfalls lernte Molière viel mehr bei den Italienern als bei den französischen Lustspieldichtern des 16. Jahrhunderts, bei Jodelle, de la Taille u. a., deren Stücke schwerfällig in

---

[1]) Vollhart, *Die Quelle von Molière's Tartuffe* (*Herr.'s Arch. Bd. XCI, S. 91 f.*). *Siehe auch die Kritik von Toldo* (*Giorn. stor. XXIV. 297*), *wo derselbe darauf hinweist, daß Molière die Aufführungen italienischer Künstler besuchte, und daß er auch später, als er in den Schauspielerstand trat, in intimem Verkehr mit seinen Kunstgenossen blieb.*

[2]) Despois, *Le th., S. 59.*

[3]) Despois, *ibd., S. 61.*

der Handlung, mangelhaft in der Charakterzeichnung, unkünstlerisch in der ganzen Komposition sind, während er an den Stegreifkomödien dramatische Lebendigkeit, scharfe Charakterisierung und genialen Aufbau eines Stückes studieren konnte.[1])

Untersuchen wir nun kurz, in welchen Stücken sich *hinsichtlich des Stoffes* Einflüsse sowohl der Stegreifkomödie, wie der *«commedia erudita»* bemerkbar machen.

Wir wissen, daß Molière während seiner Wanderjahre Farcen nach dem Muster der Possen der *commedia dell' arte* entwarf und aufführen ließ [2]); wir kennen nur die Titel von drei derartigen Stücken: *Le docteur amoureux, Les trois docteurs* und *Le maître d'école*, von denen das letztere wahrscheinlich sich an die Stegreifkomödie *«Arlequin écolier»* anschließt. Schneegans hält es nicht für ausgeschlossen, daß die drei Titel sich auf ein Stück beziehen.[3])

Von den erhaltenen Stücken gehören hierher:

1) *La jalousie du Barbouillé.* Nach Despois findet sich der Stoff zur Handlung dieser Posse im Decamerone (VII, 4)[4]); doch lag Molière ein bis jetzt nicht aufgefundener italienischer *canevas* vor. Schneegans gibt als Stoffquelle Decam. IV, 3 an.[5])

2) *Le Médecin volant* ist die Nachahmung eines Despois [6]) und Schneegans [7]) unbekannten *Medico volante*, den

---

[1]) *Ähnlich* Wenzel, *La com. de Larivey (Herr. Arch. Bd. LXXII, 80), und* Fest. *Der mil., S. 66, welcher Wenzel zitiert; ferner* Moland, *La com. it., S. 5, und* A. d. Breton (*bei* Julleville, *Hist., Bd. V, 15*), *welche beide den Einfl. der ital. Stegreifkomödie auf Molière in bezug auf die Lebendigkeit der Handlung betonen.*

[2]) Schneegans, *Mol., S. 29; über Mol.'s Stegreifkom. hat* Young *in der ZfSp., Bd. XXII, 190 ff. ausführlich gehandelt.*

[3]) Molière, *S. 32;* Young, *ibd., S. 192, der sich über diese Frage nicht äußert, nennt noch die Titel von 9 weiteren, Mol. zugeschriebenen Farcen.*

[4]) Despois, *Les œuvres de Mol. I, 11; ebenso* Young, *l. c., S. 198.*

[5]) *Molière, S. 31.*

[6]) *Œuvres de Mol. I, 47.*

[7]) *Molière, S. 32.*

Young unter den *Scenarii inediti della Comm. dell' arte* gefunden zu haben glaubt.[1])

3) *L'Étourdi* geht nach Despois[2]) und Schneegans[3]) auf den *Innavertito* des Barbieri, genannt Beltrame (1629/1630) zurück; in Akt IV, Sz. 2 übersetzt er geradezu aus Em. Groto[4]) und L. de Fornaris. Rigal sucht zu beweisen, daß neben dem *Innavertito* des N. Barbieri besonders der *Parasite* des Tristan l'Ermite in Betracht komme.[5]) Abweichungen von Barbieri's Stück finden sich insofern, als Molière den «*Capitano Bellerofonte*» wegläßt und dafür den alten *Anselme* mit seinen Eigenschaften, wenigstens zum Teil ausstattet.[6]) Nach Schneegans ist das „Gepräge dieses Lustspiels durchaus italienisch".[7])

4) Der erste Teil des *Dépit amoureux* hat Ähnlichkeit mit der Komödie Secchi's: *L'interesse.*[8])

5) *Don Garcie* beruht auf den *Gelosie del principe Rodrigo* Cigognini's (1654)[9]); die Heldin des Stückes, ein kriegerisches Mädchen, erinnert außerdem an die Frauengestalten bei Ariost und Tasso.

6) In der *École des maris* sind einige Szenen den *Esprits* Larivey's, welche selbst eine ital. Übersetzung sind, entlehnt.[10])

7) *Le Fâcheux* wurde nach einem *Canevas italien* gedichtet, welcher den Titel führt: *Pantaleone amante sfortunato*[11]); übrigens behandelt die 8. Satire Régnier's denselben Gegenstand.

8) Den Stoff zu seiner *École des femmes* fand Molière entweder im *Pecorone* des Ser Giovanni Fiorentino, oder in

[1]) *L. c., S. 207. — Scenarj ined., S. 105—116. Diese Sammlung wird auch bei* Klingler (*La Com.-Ital. etc., S. 21*) *erwähnt.*

[2]) *Œuvres d. M. I, 79.*

[3]) *Molière, S. 38.*

[4]) *Ibd., S. 38.*

[5]) *Les com. d. Mol.* (*Revue universitaire, 15 févr. 1903*).

[6]) Fest, *l. c., S. 121.*

[7]) *Molière, S. 40.*

[8]) Despois, *Mol.-Ausg. I, 381, wo ausführl. darüber gehandelt wird.*

[9]) *Ibd., l. c. II, 217. Ebenso* Schneegans, *l. c., S. 74.*

[10]) Despois, *l. c. II, 340, bei Schneegans nicht erwähnt.*

[11]) Despois, *l. c. III, 6.*

den *Notti faceziose* Straparola's [1]), oder endlich in der ersten der *nouvelles tragiques* Scarron's.[2])

9) Von dem Stücke *Le Mariage forcé* sagt Schneegans: „Die Komik darin beruht sehr häufig nur auf technischen Kniffen, die Molière namentlich in seinen schnell entworfenen Possen immer wieder zu verwenden weiß, die er vielleicht auch der italienischen Stegreifkomödie abgelauscht hatte." [3]) Ein bestimmtes Vorbild läßt sich jedoch nicht anführen. Despois gibt mehrere *Caneras* an, die Ähnlichkeiten mit Molière's Lustspiel haben.[4]) Jedenfalls liegt eine italienische Quelle zugrunde.

10) Bezüglich der Quelle des *Tartuffe* [5]) haben die neuesten Forschungen ergeben, daß der französische Dichter ihn nach dem Muster der italienischen Stegreifkomödie *Il Pedante* schrieb.[6]) Moland gibt als Vorbilder den *Finto Ipocrito* und den *caneras «Dottore Bacchettone»* an, welcher in der erhaltenen Fassung allerdings erst nach dem *Tartuffe* erschien; auch Decameron III, 8 erinnert an die Fabel des Stückes.

11) Für den *Avare* hat Molière eine Reihe von italienischen Lustspielen benützt, nämlich die *Sporta* Gelli's, die *Case svalligiate*, den *Cameriere mobile*, den *Amante tradito*, alle drei Stegreifkomödien von unbekannten Verfassern, endlich die *Suppositi* des Ariost. Knörich hat 1886 diese Quellen des Avare einer eingehenden Untersuchung unterzogen.[6])

12) Der *Don Juan* geht allerdings auf den *Burlador di Sevilla* zurück [7]), allein dieses Stück wurde bereits in den 30er

---

[1]) Schneegans, *Molière, S. 91.*

[2]) Despois, *l. c. III, 144.*

[3]) *Molière, S. 112.*

[4]) *Œuvr. de Mol., S. IV, 8.*

[5]) Vollhardt, *Die Quelle des Tartuffe* (*Herr.'s Arch., Bd. XCI, 55 ff.*). *Vollhardt berücksichtigt die vorausgehenden Forschungen, bes. die von Mahrenholtz.* — Schneegans (*Mol., S. 117*) *kommt zu demselben Resultate.*

[6]) *In den ZfSp. VIII, 51—68; doch ist die Arbeit keineswegs als eine abschließende zu betrachten.*

[7]) Lucas, *Hist. I, 73;* Lotheissen, *Gesch. IV, 40;* Mesnard, *Œuvres de Mol., Bd. V, 1 ff.;* Schneegans, *l. c., S. 130 ff. Eine Zusammenstellung über die neuesten Forschungen in der Don Juan-Sage*

Jahren des 17. Jahrhunderts von dem Stegreifkomödiendichter Giliberto am italienischen Theater in Paris gespielt, so daß der Stoff dem Theaterpublikum schon vor Molière bekannt war. Zudem wurde das italienische Stück *Il Convitato di pietra* des Giliberto von zwei Franzosen, Dorimond und De Villers, bearbeitet. Die Bearbeitung des letzteren, *le Festin de Pierre*, diente Molière als Grundlage seines *Don Juan*.

13. In dem Schwanke *Le bourgeois gentilhomme* (1671) ist die türkische Zeremonie (Akt IV, Szene 6—13) dem Stegreiflustspiel *Le disgrazie d'Arlecchino* entnommen.[1])

14. *Le Malade imaginaire* verdankt mehrere Züge, wie Moland behauptet, der Gestalt des *Mamfurio* im *Candelaio* des Giord. Bruno.[2])

15. In den *Fourberies de Scapin*, welche sich ganz der Manier der italienischen Komödie nähern, ist die Szene mit dem Sack den *Notti facezi ose* Straparola's entnommen.[3])

Diese Übersicht der stofflichen Entlehnungen, die Molière bei den Italienern machte, beweist, wie tiefgehend der literarische Einfluß Italiens damals war. Wiese[4]) sagt daher ganz richtig, daß Molière's Lustspiele die herrlichsten Früchte der italienischen Stegreifkomödie seien.

Von den zeitgenössischen, komischen Dichtern kommt vor allem Tristan l'Hermite in Betracht, dessen *Parasite*, wie Stiefel bewiesen hat, eine Nachahmung von Fornarie's *Angelica* (1584) ist, welche selbst als ein Plagiat der *Olimpia* des della Porta angesehen werden kann.[5]) Der *Amant discret* Quinault's

---

gibt Stiefel *in dem Jahresbericht für neue deutsche Literaturgesch. hrsg. v. E.* Schmidt. *1899. Bd. X, I. Abteilung, 7. Abhandl.*

1) Mesnard, *Œuvres de Molière, Bd. VIII, 1ff, 35.*

2) *Molière et la comédie it., S. 105—111.*

3) Mesnard, *Œuvres de Molière VIII, 390. Vgl.* Schneegans, *Mol., S. 212.*

4) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 435. Auch* Schneegans *bezeichnet diesen Einfl. d. Ital. als „nur vorteilhaft"* (*Mol. S. 30*). *Siehe ferner* Toldo (*Kritik v. Vollhart's „Quellen des Tartuffe" Giorn. stor. XXIV, 301*): *«Negli albori del Rinascimento la commedia dell' arte fu scuola alle nazioni d'Europa, alla Francia sopratutto, di vera e sana comicità.»*

5) *Tristan l'Hermite's Le Parasite u. s. Quelle. in: Herr.'s Arch. Bd. 86, S. 47ff.*

geht ebenfalls auf eine italienische Quelle zurück. Corneille lehnt sich in seinen ersten Lustspielen an die italienische Stegreifkomödie an. Der *matamore* in der *Illusion comique* ist nicht ein Abklatsch des *Capitano* der commedia dell' arte, sondern, wie Fest beweist, und wie Corneille in seinem *«Examen»* selber sagt, ein Phantasiegebilde.[1]) Regnard, der würdigste Erbe von Molière's Kunst, arbeitete in seiner Jugend für die *Comédie italienne.*[2]) Sein Stück *La Sérénade* ist ganz im Stile der ital. Farce.[3]) *Le Bal* und die *Folies amoureuses*, deren Gegenstand der *Finta pazza* von Strozzi entlehnt ist, sind ebenfalls Nachahmungen der italienischen Stegreifkomödien.[4]) Auch in der Komödie *Le divorce* finden sich einige der ital. Bühne entlehnte Szenen.[5])

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahm der vielseitige La Motte-Houdar den Stoff seiner Komödien zum großen Teil aus Boccaccio; drei dieser Novellen des ital. Dichters hatte bereits Lafontaine in seinen *Contes* bearbeitet doch geht aus verschiedenen Einzelheiten hervor, daß La Motte direkt die italienische Quelle benutzte.[6]) Es kommen folgende Komödien in Frage:

1. *La Vénitienne, comédie-ballet*, 1705, läßt all die Masken der ital. Komödie wieder an uns vorüberziehen.
2. *Le Talisman* = Bocc., Dec. II, 10.
3. *Le Magnifique* = Bocc., Dec. III, 5.
4. *Minutolo* = Bocc., Dec. III, 6.
5. *Le Calendrier des Vieillards* = Bocc., Dec. II, 9.

So sehen wir, wie der Altmeister der Erzählung, Boccaccio, noch im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der nüchternen Aufklärung, seinen Zauber auf die Franzosen ausübte.

Fast alle Komödiendichter des 18. Jahrhunderts bilden

---

[1]) *Der mil. glor., S. 97.*

[2]) Lucas, *Hist., I, 283ff.: III, 140ff. Nach L. schrieb er 10 Stücke für die ital. Bühne. Nach* Fournel (*Le th., S. 343*) *verfaßte er für diese auch seine letzten Stücke.*

[3]) Lenient, *La Comédie I, 25 u. 28.*

[4]) *Ibd., S. 29.*

[5]) Lucas, *Hist. phil. III, 141.*

[6]) Vgl. Toldo, *Quelques sources, in: Bull. it. I, 200ff.*

sich in ihren Werken an dem italienischen Theater zu Paris. Florion arbeitet ganz nach den *canevas* der italienischen Komödie. Dufresny, Piron, Delisle und Marivaux verkehren in ihren Lehrjahren vorzüglich bei den Italienern und studieren deren Technik, die sich durch eine größere Freiheit auszeichnete als diejenige der *Comédie française*.[1] Mit Beginn der Revolution wurde das Theater der Italiener endgültig geschlossen und damit endete der 200 Jahre andauernde Einfluß desselben.

Ein Lustspieldichter des 19. Jahrhunderts, welcher ganz besondere Vorliebe für Italien und für die italienische Literatur besaß, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Es ist dies der geniale Alfred de Musset, von dessen künstlerisch so wunderbar gebauten Komödien einige auf italienische Chroniken zurückgehen. Seinen *Lorenzaccio* entlehnt er, wie Lafoscade[2]) nachweist, der Chronik Varchi's, die «*Quenouille de Barberine*» ist aus einer Novelle Bandello's, die «*Carmosine*» aus einer Erzählung im Decamerone entstanden; sein *André del Sarto* endlich kann als eine Frucht seiner italienischen Reisen angesehen werden.

IV. Die Pastorale.

Die Pastorale nimmt einen so wichtigen Platz in der Geschichte des französischen Theaters ein, und der Einfluß Italiens auf dieselbe ist so bedeutend, daß wir ihr einen eigenen Abschnitt widmen wollen.

Der Ursprung der italienischen Pastorale geht nach Wiese[3]) zurück auf die griechischen dramatischen Eklogen, und es war kein Geringerer als Boccaccio[4]), der sie zuerst nachahmte, bis sie sich dann im Laufe des 15. Jahrhunderts zum Schäferdrama weiter entwickelte, mit welchem Namen wir als erstes die *Flavia* 1528 bezeichnen dürfen.[5]) Den

---

[1]) Lanson, *Hist.*, *S. 646.*

[2]) *Théâtre d'Alf. de Musset, S. 136. Vgl. auch* E. Bouvy *in der Chronique des Bull. ital. 1902. II, 248.*

[3]) *Gesch. der it. Lit., I, 316.*

[4]) Lotheissen, *Gesch., I, 137.*

[5]) Wiese u. Pèrc., *Gesch., S. 316.*

Gipfelpunkt in ihrer Entwicklung erreichte die Pastorale in Tasso's *Aminta* 1581 und in Guarini's *Pastor fido* 1590.[1]) Die Elemente dieses dramatischen Genres sind nach Weinberg folgende: die spröde Geliebte, der liebedürftige Schäfer, der weltkluge Vertraute, die Entstehungsgeschichte der Liebe, der erste Kuß und die schließliche Vereinigung der Liebespaare; dazu kommt meist noch ein Wahrsager und ein Satyr.[2])

Was die Entstehung der französischen Pastorale betrifft, so sind so ziemlich alle modernen Forscher darin einig, daß Frankreich diese Literaturgattung der apenninischen Halbinsel verdankt. Allerdings erwähnt Goujet bei der Pastorale nur die Nachahmung der alten Griechen und Lateiner.[3]) Rathery[4]) jedoch führt als die hauptsächlichsten Vorbilder der französischen Pastorale Sannazaro, Tasso und Guarini an. Arnould bezeichnet Tasso, Guarini und Marino als die wahren Leiter des französischen Geschmackes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und bezeichnet den italienischen Einfluß auf die Pastorale als vorherrschend[5]): „Sie (d. ital. Past.) verlieh der franz. Literatur einen feinen, zarten Ausdruck für subtile Gedanken und innige Gefühle; doch wäre ihr Einfluß auf die Dauer unheilvoll geworden, wenn nicht mit der *Princesse de Clève* eine neue Periode auf dem Gebiete der Erzählung eingeleitet worden wäre." Morf glaubt in der französischen Pastorale einen dreifachen Einfluß zu finden.[6]) Nach ihm ist sie entstanden unter der Einwirkung des Altertums, der Bibel und Italiens. Wie Rigal weist er auf das *comédie* betitelte Hirten- und Satyrspiel *Les ombres* hin, welches unabhängig vom italienischen Einfluß zu sein scheint. Rigal, der dasselbe ins Jahr 1566 verlegt, findet darin bereits einige der Hauptcharakterzüge der Pastorale, einen Wahrsager, einen Satyr und eine spröde Schäferin.[7]) Weinberg[8]), der sich be-

[1]) Rigal, *in: Julleville, Hist. III, 316.*
[2]) *Das frz. Schäferspiel, S. 5 ff.*
[3]) *Bibl. fr., III, 247.*
[4]) *Infl., S. 110 ff.*
[5]) *Essais, S. 452.*
[6]) *Gesch., S. 224.*
[7]) *La Pastorale, in: Jullev., Hist., Bd. III, 316.*
[8]) *Das frz. Schäfersp., S. 4.*

sonders eingehend mit dem französischen Schäferdrama beschäftigt, hebt hervor, daß während der Blütezeit des französischen Schäferspiels gerade der italienische Einfluß dem spanischen weichen mußte, daß jedoch die italienischen Pastoralen eines Tasso und Guarini zu bedeutend gewesen wären, um nicht beachtet zu werden. Auch Dannheisser führt den Ursprung der französischen Pastorale auf italienischen Einfluß zurück; nur die Einführung eines neuen Elementes. der Zauberei, sei spanischer Herkunft.[1]) Seiner Ansicht schließt sich Birch-Hirschfeld[2]) an, während Lanson sich hierüber nicht äußert. Stiefel betont ganz besonders den Einfluß Italiens und die große Anzahl von Übersetzungen italienischer Pastoralen.[3])

Groto's *Dieromena* ist das erste italienische Schäferdrama, welches von Brisset 1592 ins Französische übertragen wurde.[4]) Während der erste französische Pastoraldichter Montreux, den wir später noch kennen lernen werden, ganz in den Fußstapfen Montemayor's wandelt, ahmt Hardy den *Pastor fido* Guarini's nach[5]); ebenso ist die *Theoreis* des P. Trotterel, 1610, eine Nachbildung des „treuen Hirten".[6]) In den *Bergeries* Racan's finden sich stellenweise Anklänge an die nämliche italienische Pastorale, nur ist in der letzteren die Intrigue viel feiner.[7]) Nach Arnould sind sie in Inhalt und Stil Nachahmungen Boccaccio's und

---

[1]) *Zur Gesch. des Schäfersp.'s in Fr., in: ZfSp. 1889. II, 68: „Schon im 16. Jahrh. drängte sich die it. Pastorale der Beachtung und Nachahmung der Franzosen auf."*

[2]) Such. u. Birch-H., *Gesch., S. 383.*

[3]) *ZfSp., Bd. XXVI. Ref. u. Rez. 1 u. 2, S. 38: „Von 1594—1630 befassen sich einige 40 Dichter mit der Pastorale. Zahlreiche Übersetzungen wurden den ital. Past. von Grotto, Ongaro, Bracciolini, Bonarelli, Isabella Andreini zuteil.*

[4]) Blanc, *Bibl. II, 1305. Dagegen gibt* Goujet (*Bibl. fr., XIII. 373) 1595 als Erscheinungsjahr an.*

[5]) Rigal, *Hardy, S. 513 ff.;* Weinberg, *Das frz. Schäfersp., S. 36: Weinberg geht leider nur selten auf die Quellenfrage ein.*

[6]) Weinberg, *ibd., S. 53;* Parfaict, *Hist., IV, 151.*

[7]) Weinberg, *ibd., S. 53: „Racan bezeichnet sich als Nachfolger Guarini's." Vgl. Dannheisser (ZfSp. XI, 75).*

Sannazaro's.[1]) Mairet hat den Stoff, nicht aber die Form seiner Pastoralen den Italienern abgelauscht.[2]) Wichtig ist die bereits erwähnte Übersetzung der *Filis de Sciro* (1607)[3]), 1629 von Du Cros, 1630 von Pichou übersetzt.[4]) Richelieu hielt sie für die richtigste und am besten komponierte Pastorale.[5]) Eine Reihe von französischen Dichtern, die sich dieser Literaturgattung widmen, halten streng an den italienischen Vorbildern fest. Zu dieser italianisierenden Richtung gehören besonders d'Urfé mit seiner *Silvanire* (1627), Rayssiguier, der Übersetzer des «*Aminta*» Maréchal, der bereits erwähnte du Cros und Baro.[6])

Auch der besser bekannte Rotrou schöpft gerne die Stoffe zu seinen Tragikomödien und Schäferspielen aus italienischen Quellen, wie Stiefel eingehend bewiesen hat.[7]) Die *Pèlerine amoureuse* 1634 ist nachgebildet der *Pellegrina* des G. Bargagli[8]); Rotrou's ganz in der Manier der Pastorale sich bewegende Tragikomödie *Célie* hat als Vorbild *Gli duoi fratelli rivali* des della Porta[9]); auch in seinen anderen Stücken *Filandre, Clorinde, Amélie* und *Florismonde* ist der italienische Einfluß unverkennbar.[10])

Von 1638—1650 erscheinen, wie Weinberg[11]) bemerkt, keine Schäferspiele mehr; was dann folgt, ist schon als Über-

---

[1]) *Essais*, S. 452.

[2]) Dannheisser, *Z. Gesch. d. drei Einh.* (*ZfSp. XIV, S. 3*); *ferner* Birch-H. (*Suchier u. Birch-H., Gesch., S. 384*): „*Mairets Silvanire wird gedichtet in all der Strenge, die in dieser Dichtungsart bei den Italienern beobachtet wurde*“.

[3]) Wiese-Pèrc., *S. 336.*

[4]) Rigal (*Jullev., Hist., Bd. IV, 348*); *Dannh., Z. Gesch. d. dr. Einh.* (*ZfSp., Bd. XIV, 66*): *Übers. v. Du Cros 1628 (?). Lucas gibt als Jahreszahl für die Abfassung v. Du Cros' «La Fillis» 1629 an. Auch* Weinberg *nimmt als Abfassungszeit 1629, als Druckjahr 1647 an.*

[5]) Birch-H. (*Such. u. B.-H., Gesch., S. 383*).

[6]) Dannheisser, *Z. Gesch. d. Sch.* (*ZfSp., Bd. XI, 85*).

[7]) *Unbekannte Quellen Rotrou's* (*ZfSp. 1891, Suppl. V, 1ff.*).

[8]) *Ibd., S. 4ff.*

[9]) *Ibd., S. 49ff.*

[10]) Rigal, *in: Jullev., Hist. IV, 348.*

[11]) *Das frz. Schäfersp., S. 136.*

gang zur Oper zu betrachten, von welcher wir im folgenden Abschnitte sprechen werden.

V. Die Oper.

Die Oper im modernen Sinne hat ihren Ursprung in den Residenzen der italienischen Fürsten des 16. Jahrhunderts, in den prunkliebenden Kreisen der florentiner und lombardischen Aristokratie, an den Höfen der Medici und Sforza.[1]) Gegen Ende dieses Jahrhunderts tritt nämlich die Musik in Verbindung mit der Lyrik, indem Gedichte Sannazaro's, lyrische Stellen aus Ariosto's *Orlando furioso* und aus Tasso in Musik gesetzt werden.[2]) Tragödien und Schäferspiele werden mit Chören ausgestattet, die gesungen wurden, Konzerte, Ballette und allegorische Darstellung unter musikalischer Begleitung bildeten die Zwischenakte. So entstanden die Opern eines Peri und Monteverde, welche bald über die Grenzen des Landes hinaus bekannt wurden.[3])

In Frankreich erfolgte die Einführung der italienischen Oper durch Mazarin, der selber ein Italiener war, und welcher 1642 italienische Schauspieler und Tänzer nach Paris kommen ließ. Diese spielten hier zum erstenmal (1645) eine Oper vor dem französischen Publikum, welche teils gesungen, teils vorgetragen wurde und einige Ähnlichkeit mit dem bereits seit dem 14. Jahrhundert existierenden Ballett (*ballet de cour*) hatte.[4])

Es war dies Strozzi's *Festa teatrale della finta pazza*, zu der Sacrati die Musik geschrieben hatte. Zwei Jahre später ging eine zweite nicht minder berühmte Oper, der *Orfeo* Monteverde's, über die Bühne, ohne jedoch einen großen Erfolg beim französischen Publikum zu erringen.[5])

---

[1]) Schuré, *Hist., S. 234.*

[2]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 437.*

[3]) Schuré, *Hist., S. 234.*

[4]) Chouquet, *Hist., S. 90; vgl.* La Porte u. Chamf., *Dict., I, 161;* Nuitter, *Les orig., S. 33;* Vapereau, *S. 1515.*

[5]) Chouquet, *l. c., S. 92 ff.;* La Harpe, *Cours de litt. I, 654: «Ce spectacle ennuyait tout Paris. Très peu de gens entendaient l'Italien, et presque personne ne savait la musique.»* Dagegen behauptet Bouvy

Schon 1646, also ein Jahr nach der Erstaufführung der *Finta pazza,* traten die Franzosen mit regelmäßigen *comédies de musique,* die sich im Geleise der italienischen Oper bewegten, hervor, konnten aber mit der italienischen Oper nicht konkurrieren, auch nicht als diese neue französische Gattung in Cambert einen genialen Schöpfer und in Lully und Rameau talentvolle Fortsetzer fand.[1])

Das erste französische musikalische Drama, das mit der italienischen Oper annähernd verglichen werden kann, ist Cambert's *Muse ingrate,* 1659, deren Text von dem geschickten Perrin verfaßt war und ein Pastoralthema behandelte.[2]) Musik und Text stehen so vollständig unter italienischem Einfluß, daß von einem selbständigen Erstehen der franz. Oper nicht gesprochen werden kann.[3]) Daher gibt auch La Porte-Chamfort bereits im 18. Jahrhundert zu, daß die Franzosen keine eigene Oper geschaffen haben.[4]) Arnould[5]) und Birch-Hirschfeld[6]) bezeichnen die italienische Oper als eine „italienische Erfindung". Proelss dagegen nimmt eine Weiterentwicklung des französischen Balletts und der französischen Ballettmusik an, deren Ergebnis, unter Hinzutritt italienischen Einflusses, die franz. Oper wäre.[7]) Demgegenüber muß aber behauptet werden, daß das französische Ballett, wie es seit dem 14. Jahrhundert bestand, unter Katharina von Medici durch das nach Frankreich gebrachte italienische Ballett verdrängt wurde, wie Doumic nachgewiesen hat.[8])

(Bull. it. I, 263), daß sich der Einfluß des Orfeo in Frankreich bes. auf dem Theater, durch das Erstehen mehrerer lyrischer Tragödien unmittelbar bemerkbar machte.

[1]) Chouquet, *Hist., S. 90 u. 91.*

[2]) Nuitter, *Les orig., S. 34 f., wo er das Entstehen der franz. Oper ausführlich schildert.*

[3]) Koestlin, *Gesch., S. 222.*

[4]) *Dict. dram. II, 332.*

[5]) *Essais, S. 481.*

[6]) Suchier u. B.-H., *Gesch., 479;* Lanson, *Hist., S. 531, Anm 1. berührt das Abhängigkeitsverh. d. frz. Oper nicht.*

[7]) *Gesch., Bd. II, Halbband 2, S. 238.*

[8]) *Kritik v. Rolland's Gesch. d. Oper, Rev. des 2 Mondes, juillet. 1896, S. 447.*

Zehn Jahre nach Cambert's erster Oper erfolgte, wiederum nach dem Beispiele Italiens, die Gründung einer Musikakademie, «*pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers français pareilles et semblables à celle d'Italie*».[1] Lully brachte diese neugeschaffene und staatlich anerkannte Oper bald auf eine hohe Stufe, wenn er auch die italienische Oper zu Paris nicht verdrängen konnte. So sehr Lully in seinem späteren Leben seine eigenen Wege ging, verdankte er doch seine ganze musikalische Ausbildung den Italienern, besonders dem berühmten Caletti, genannt Cavalli, dessen *Sersè* er in seiner Jugend aufführen sah.[2] Rameau, der zweite Hauptvertreter der französischen Oper, ist ein Bewunderer Pergolese's, welcher mit seiner *Serva padrona* 1746 einen ungeheuren Erfolg in Paris errang.[3]

Die Oper nahm überhaupt im 18. Jahrhundert eine so bedeutende Stellung unter den dramatischen Genres ein, daß das Publikum, wie zur Zeit der Erstaufführung des Cid, für dieses oder jenes Stück leidenschaftlich Partei ergriff, und daß literarisch hervorragende Männer in diesen Streitigkeiten die Führerrollen übernahmen.[4] Fast durchgehends handelte es sich hier um die Rivalität der sogenannten französischen und der italienischen Oper. Bereits 1702 begann der Streit mit Raguenet's *Parallèle des Italiens et des Français*, worin er den Italienern den Vorzug gibt.[5] Mit dem Auftreten Gluck's und Piccini's, den damals berühmtesten italienischen Opernkomponisten, brach der Kampf der beiden Richtungen heißer aus denn je. Bekanntlich endete derselbe mit dem Siege der Gluckisten, der jedoch nur ein vorübergehender war. Denn

---

[1]) Chouquet, *Hist.*, *S. 102; ebenso* Koestlin, *Gesch.*, *S. 224.*

[2]) Koestlin, *Gesch.*, *S. 222.*

[3]) Proelss, *Gesch.*, *Bd. II*, *Hbd. 2*, *S. 252*; Chouquet, *ibd.*, *S. 134 f.*, *bezeichnet als Datum der Erstaufführung dieser Oper in Paris 1746, durch die Truppe Riccoboni's*; *1752 erschien eine neue Truppe aus Italien, welche einen durchschlagenden Erfolg errang.*

[4]) Lanson, *Hist.*, *S. 643*, *sagt hierüber: «L'Opéra devient au 18e siècle notre première scène. La pompe du spectacle, les machines, les costumes, tout l'éclat de la mise en scène flatte les yeux et amuse la frivolité du public mondain.»*

[5]) Koestlin, *Gesch.*, *S. 229.*

neben ihm und besonders nach seinem Weggange wurden mit Vorliebe italienische Komponisten zur Bühne zugelassen: Salieri, Sacchini, Paisiello, Guglielmi, Cimarosa, Bianchi, Fridzeri, Prati, Cambini, Bruni und Mengozzi.[1]) Im 19. Jahrhundert treten die Namen eines Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi in den Vordergrund[2]), und sie bezeichnen ebensoviele Siege der italienischen Oper, die schon längst ihr eigenes Theater in Paris hatte und stets über vorzügliche Kräfte verfügte. Noch zur Zeit des zweiten Kaiserreiches stand die italienische Oper in voller Blüte, besonders weil Napoleon III. große Liebe zur Musik hatte. Cimarosa und Paisiello waren seine Lieblingskomponisten.[3]) In neuester Zeit brachte es Mascagni allerdings nur zu einem leichten Erfolge, während dagegen den Franzosen eine Reihe einheimischer Operndichter in Meyerbeer, Halévy, A. Thomas, Gounod und Bizet erstand.[4])

In einer Geschichte der französischen Oper darf die komische Oper (*opéra bouffe, opéra comique*) nicht vergessen werden. Lenient nennt sie ein „nationales Produkt", doch konstatiert er eine gewisse Verwandtschaft mit der italienischen Stegreifkomödie.[5]) Koestlin sieht die Keime der komischen Oper (*comédie à ariettes*) in den *Voix de ville*.[6]) Besonders aber war es der italienische Opernkomponist Duni, welcher mehrere französische Singspiele schrieb und der tatsächliche Begründer des französischen Singspiels ist. Als den bedeutendsten Franzosen in diesem Genre nennt Koestlin Grétry, welcher sich an italienische Vorbilder hält. Proelss läßt die komische Oper aus dem Jahrmarkttheater hervorgehen, gibt aber zu, daß ihre Komponisten die Italiener als Vorbilder hatten.[7]) Vapereau endlich weist darauf hin, daß die italienischen Schauspieler eine Truppe von *comédiens chantants* in ihrem

---

[1]) Chouquet, *Hist.*, *S. 177 f.*

[2]) Proelss, *Gesch.*, *Bd. II, 2, S. 260.*

[3]) Chouquet, *Hist. 211, 212.*

[4]) Proelss, *Gesch. II, 2, S. 261;* Chouquet, *l. c.*, *S. 184.*

[5]) *La Com. II, 163 u. 166.*

[6]) *Gesch.*, *S. 233.*

[7]) *Gesch. II, 2, S. 247 u. 252.*

Saale spielen ließen.[1]) Diese *comédiens chantants* müssen jedoch Italiener gewesen sein, da sie sonst schwerlich von den Schauspielern diese Erlaubnis erhalten hätten. Aus diesen Anfängen entwickelte sich die *Opéra comique* zu einem bedeutenden Faktor im literarischen Leben der französischen Hauptstadt.[2]) Mit Panard, welcher neben Grétry als ihr hervorragendster Librettist anzusehen ist, macht sie sich vom italienischen Einfluß völlig unabhängig und bildet sich zu einer vorherrschend moralischen Bühnengattung aus, während sie vorher, hauptsächlich mit italienischen Kräften, Parodien und Vaudevilles aufführte.[3])

Nachdem wir im vorausgehenden eine kurze Übersicht des italienischen Einflusses auf die Literatur der Franzosen zu geben versucht haben, kommen wir nun zum Hauptteile unserer Abhandlung, nämlich zur Untersuchung des Verhältnisses, in welchem Ariosto's unsterbliches Epos zur französischen Literatur, insbesondere zum französischen Theater steht.

Ariost in Frankreich.

I. Übersetzungen.

So beliebt auch die italienische Sprache im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich war, so blieb ihre gründliche Kenntnis immerhin nur auf kleine Kreise beschränkt. Um daher eine Einsicht in die Meisterwerke der italienischen Literatur zu gewinnen, mußten sich die weiteren Kreise des gebildeten Publikums mit Übersetzungen aus dem Italienischen behelfen, von denen die hauptsächlichsten bereits eingangs erwähnt wurden. Was die Übersetzungen betrifft, welche Ariost's *Orlando furioso* und seine minder bedeutenden Dichtungen erfuhren, so haben wir im Anhange dieser Abhandlung zum erstenmal versucht, ein vollständiges Verzeichnis

---

[1]) *Dict., S. 1507.*

[2]) Claris (*i. e. Claretie*). *Le Th. de la foire Saint-Laurent. Kap. III, S. 95.*

[3]) Lenient, *La Com., Bd. II, 171.*

der französischen Ariost-Übersetzungen aufzustellen. Für die älteren Übersetzungen stehen uns du Verdier [1]) und Goujet [2]) zur Verfügung, für die neueren machten Ferrazzi [3]), Blanc [4]) und Guidi [5]) Zusammenstellungen, von denen jedoch keine auch nur annähernd vollständig ist. Am lückenhaftesten ist die von Ferrazzi, relativ am vollständigsten die von Guidi.

II. Ariost in der französischen Lyrik.

Obwohl Ariost in erster Linie Epiker war, übte er doch einen ganz bedeutenden Einfluß auf die französische Lyrik, insbesondere des 16. Jahrhunderts aus. Wir werden sehen, auf welche Weise die französischen Lyriker es verstanden haben, einzelne Stanzen des Orlando auszusuchen und sie in geschmeidige Sonette zu verwandeln, oder seine Satiren oft nahezu wörtlich nachzubilden.

Nachdem der *Orlando furioso* durch die erste Lyoner Übersetzung von 1543 weiteren Kreisen des gebildeten Publikums zugänglich gemacht worden war, gewann er bald einen allgemeinen Ruf, und die zahlreichen Übersetzungen bezeugen, daß er schon damals eines der meist verlangten Bücher war. Besonders schnell muß er sich in Lyon, dem Erscheinungsorte der ersten Übersetzung und dem Sitze einer reichen, blühenden Kolonie eingebürgert haben. Wir hören bereits von der schönen Seilerin Louise Labé (1526—1566), daß sie den „Rasenden Roland" gelesen, und sich mit den beiden Heldinnen des Epos *Marfisa* und *Bradamante* verglichen habe.[6]) Taillemont, gleichfalls ein Lyoner und ein bedeutendes

---

[1]) *La Bibl. de Du Verdier, pass.*

[2]) *Bibl. franç. VII, 345 ff. — Weder du Verdier's noch Goujet's Verzeichnis kann Anspruch auf Vollständigkeit erheben, wie aus unserer Zusammenstellung (s. Anhang) hervorgeht.*

[3]) *Bibliogr. Ariostesca, S. 172—176.*

[4]) *Bibl. it.-fr. II, 1271—1275.*

[5]) *Annali, S. 177 ff.* — Rathery, *Infl., S. 95, erwähnt nur, daß zahlr. Übersetzungen des Ariost erschienen seien.*

[6]) Birch-Hirschf., *Gesch. d. frz. Lit. d. 16. Jahrh., S. 176; ebenso* Laur, *Louise Labé, S. 3.*

Mitglied der dortigen Dichterschule, in welcher eine „Hauptquelle der preziösen Literatur zu erkennen ist", bearbeitet, wie wir später sehen werden, eine Episode aus Ariost.

Auch am Hofe der schöngeistigen Königin von Navarra findet der *Divino Ariosto* schnell Anhang[1]: wir wissen zwar nicht, ob der *Orl. fur.* sich unter den Lieblingsbüchern Margaretens befand, aber wir wissen, daß ihr Sekretär Guill. Belliard ein Buch lyrischer Gedichte verfaßte, unter denen sich Nachahmungen aus Ariost befinden.[2] Vielleicht wählte er gerade diesen Dichter als Vorbild, um einen Wunsch seiner königlichen Gebieterin zu erfüllen.

Bedeutend aber wird Ariost's Einfluß erst, als die Dichter der Pleiade ihre Tätigkeit beginnen, und die lyrische Poesie unter ihnen eine Blütenperiode, wie kaum ein zweites Mal wieder, erlebt. Diese Dichter der Ronsard'schen Schule, einschließlich ihres Hauptes, waren keine genialen Schöpfer, die aus eigenem Herzensbronnen ihre Lieder hätten quellen lassen und, unbekümmert um die Regel und Autorität, sagen können, was ihre Brust bewegte; diese Schüler der Renaissance brauchten vor allem Vorbilder, an die sie sich klammern, auf die sie sich berufen konnten, sie brauchten Stoff, der ihnen würdig genug schien, um in antike Verse gekleidet zu werden; und selbst da, wo ihr Herz spricht, wo die Liebe ihnen eine beredte Zunge verleiht, wagen sie es nicht, einen Schritt allein zu tun, selbst da füllen sie ihre Verse mit fremden Worten und Ideen aus.

Die glühende Begeisterung für Petrarca und den Petrarkismus war bald verraucht; man merkte bald, daß der Stoff, der jenen Dichtern zugrunde lag, einer Entwicklung nicht fähig war; er mochte die lyrischen Geister in ihren Jugendjahren begeistern, ihnen den rechten Ausdruck für die Form ihrer Lieder geben, den zum Manne herangereiften Dichter jedoch konnte Petrarca's monotoner Platonismus nicht befriedigen.

Welche Fülle von Ideen und Idealen bot dagegen der

---

[1]) Flamini, *Varietà, S. 265, bemerkt, daß ihn Franz I. in seinen lyrischen Versuchen nachahmte; doch erfahren wir nichts Näheres darüber.*

[2]) La Croix, *Bibl. I, 311.*

wunderbar vielseitige Dichter des *Orl. fur.*! Mit welch' zartem Empfinden schildert er nicht die Liebe, die im Herzen seiner Mädchengestalten glüht; und wie lebendig weiß er nicht uns diese selbst zu schildern! Wie blaß und verschwommen, wie seelenlos mußte da im Vergleiche zu diesen Heldinnen Petrarca's *Laura* erscheinen!

So sehen wir denn, wie die Pleiade und ihre Epigonen erfüllt sind von dem Geiste, der aus dem *Orlando* weht, wie sie alle, die antik sein wollenden Jünger Ronsard's, halben Wegs stehen bleiben, um die Schätze aufzulesen, die ihnen eine erst kurz verflossene Epoche anbot, und die das Altertum niemals geben konnte.

Als einen Vorläufer der Pleiade können wir den eifrigsten Schüler Petrarca's auf französischem Boden, Mellin de Saint-Gelais betrachten; aber man findet bereits bei ihm Spuren Ariost'scher Nachahmung. Hören wir zuerst, was einzelne Kritiker hierüber sagen.

Rathery begnügt sich mit der Bemerkung, daß er dem Ariost „einige Stücke" entlehnt habe[1]), während Flamini die 6. Elegie des italienischen Dichters erwähnt, die St-Gelais nachgeahmt habe.[2]) Wagner dagegen, welcher hauptsächlich den Epiker St-Gelais studiert[3]), zählt zu diesen Nachahmungen das Gedicht, welches *D'un Eslongement* betitelt ist[4]), und jenes, welches beginnt mit den Versen:

> *«Et toy doulx vent faisant doulx bruit en l'air*
> *Qui t'arrête pour entendre mes dicts.»*

Vianey endlich bezeichnet die 6. und 7. Elegie des Ariost als Vorbilder von St-Gelais.[5])

Allgemein drückt sich Morf aus, indem er sagt, St-Gelais schreibe Terzinen auf der Spur Bembo's und Ariost's.[6])

---

[1]) *Influence, S. 107.*

[2]) *Studi, S. 265.*

[3]) *Melin de St-Gelays, S. 127.*

[4]) *Œuvres de Mellin I, 210; die Quelle ist dort (S. 212) mit folgenden Worten angegeben: «Cecy, pris d'Ariosto, est pour reciter sur le luth ou guiterre avec le chant qu'on appelle Romanesque.»*

[5]) *Arioste et la Pléiade, Bull. ital. I, 295 ff.*

[6]) *Gesch., S. 53.*

Ebenso erwähnen Birch-Hirschfeld[1]) und Bourciez[2]) den Lyriker Mellin nur allgemein als Nachahmer der Italiener und der alten Klassiker.

Es scheint auch in der Tat, daß, außer den eben genannten Stellen, sich keine nachweisbaren Entlehnungen oder Anklänge an das italienische Epos bei Mellin de Saint-Gelais finden; wenigstens führte uns unsere Untersuchung über den lyrischen Teil Saint-Gelais' zu diesem Schlusse; der Epiker Saint-Gelais dagegen ist, wie wir später sehen werden, ein eifriger Nachahmer Ariost's.

Weit bedeutender jedoch ist die Einwirkung Ariost's auf Joachim Du Bellay, neben Ronsard das fähigste Mitglied der Plejade.

Pfänzel, welcher eine eingehende Studie über dessen Sonettensammlung *Olive* (1549) veröffentlicht hat, findet in derselben folgende Einflüsse: Petrarca, die blasoneurs, Ariost, die neuplatonische Lehre, einen gewissen christianisierenden Zug.[3])

Von Ariost erwähnt er nur eine Nachahmung; allgemein sagt er, daß Du Bellay ihn besonders in der Schilderung der sinnlichen Reize nachgeahmt habe. Pfänzel kennt augenscheinlich den italienischen Dichter viel zu wenig, sonst hätte er finden müssen, daß Sonette 7, 8, 10, 11, 18, 30, 35 in der *Olive* den Sonetten 23, 7, 17, 12, 8, 10, 2 bei Ariost entsprechen, d. h. mehr oder minder frei übersetzt sind. Aber nicht genug: die schönsten Reden, welche Ariost den Helden seines Epos in den Mund legt, verwendet Du Bellay für seine Sonette, oder vielmehr, er gießt sie in die Sonettenform, die er in Italien kennen gelernt hatte. Jene berühmten Klagen, welche Bradamante um ihren geliebten Roger anstimmt[4]), teilt Du

---

[1]) *Gesch. der frz. Lit. des 16. Jhr., S. 151.*

[2]) *Les mœurs polies, S. 282, wo besonders der ital. Einfl. auf die Sprache des Dichters hervorgehoben wird.*

[3]) *Über die Sonette des* J. Du Bellay *S. 28ff. — An Ariost (C. IX, 67) erinnert Sonett 14: die Reize Olivens sind ähnlich geschildert wie die Schönheit der Ariost'schen Olimpia.*

[4]) *Orl. fur. C. XXXII, st. 18—26, C. XLIV, st. 41—48 u. 61—65; C. XLV, st. 26—40.*

Bellay für seine Zwecke in drei Teile ein. d. h. er bildet daraus drei Sonette. Roland's Klagen bei der Nachricht, daß Angelika mit Medor Liebesschwüre getauscht, werden bei Du Bellay in zwei Sonetten wiedergegeben[1]; ein Sonett behandelt Sacripant's Klage über die Untreue Angelika's.[2]) Die Schönheiten seiner Geliebten *Olive* weiß der französische Dichter mit keinen anderen Worten besser zu preisen, als mit denen, welche Ariost gebraucht, um Alcinens Reize zu schildern, mit denen sie Ruggiero zu betören sucht.[3]) Wir können hier auf eine nähere Vergleichung der beiden Dichter nicht eingehen, doch wollen wir nach Vianey eine Zusammenstellung derjenigen Sonette der *Olive* geben, welche unverkennbar ihren Ursprung in Ariost's *Rasendem Roland* haben[4]):

Olive: Son. 25[5])	=	*Orl. fur.:*	C. XLIV, 61—62
S. 39	=	„ „	C. XLIV, 63—64
S. 29	=	„ „	C. II. 65—66

---

[1]) *Orl. fur., C. XXIII, st 108—109; st. 128—129.*

[2]) *Son. 25; dessen 1. Strophe lautet:*

«Ie ne croy point. veu le dueil que ie meine
Pour l'apre ardeur d'une flamme subtile,
Que mon œil feust en larmes si fertile.
Si n'eusse au chef d'eau vive une fontaine» etc.

[3]) *Orl. fur., C. VII, 12 ff. Daneben wird auch Ariost's prächtige Schilderung von Olimpia's körperlichen Reizen gerne nachgeahmt; s. Orl. fur., C. XI, 57 ff.*

[4]) *Bull. ital. I, 293.*

[5]) *Die ersten vier Verse des Sonetts 25 lauten:*

«Me soit amour ou rude. ou favorable,
Ou hault, ou bas me pousse la fortune,
Tout ce qu'au cœur ie sens pour l'amour d'une
Jusq'à la mort, et plus, sera durable.»

Vgl. Orl. f., C. XLIV, 61, 2—5:

«O siami Amor benigno, o m'usi orgoglio,
O me Fortuna in alto o in basso ruote;
Immobil son di vera fedes coglio.»

Oder, um ein anderes Beispiel zu wählen, Sonett 97:

«Qui a peu voir la matinale rose
D'une liqueur celeste emmïellée
Quand sa rougeur de blanc entremeslée
Sur le naïf de sa branche repose» etc.

Vgl. Orl. f., C. I, st. 42, 43.

Olive:	S. 47 =	*Orl. fur.:*	C. XXXIII, 63—64
	S. 31 =	„ „	C. XLV, 37—39
	S. 37 =	„ „	C. XXXII, 20—21
	S. 25 =	„ „	C. XXIII, 125—126
	S. 42 =	„ „	C. XXIII, 127
	S. 97 =	„ „	C. I, 42—43
	S. 91 =	„ „	C. VII, 11—14.

Ziehen wir außerdem in Betracht, daß der Dichter der *Olive* außer Ariost noch dreißig andere italienische Lyriker ausplündert [1]), dann bleibt nicht mehr viel für Petrarca's Nachahmung übrig. Wir müssen daher die Meinung einer Anzahl von Forschern, welche in der *Olive* ausschließlich eine Nachahmung Petrarca's sehen, entschieden als irrtümlich zurückweisen.

Während nämlich Sainte-Beuve von einem italienischen Einfluß bei Du Bellay überhaupt nichts zu wissen scheint [2]), erwähnen St. Marc-Girardin [3]), Lanson [4]), Pellissier [5]), ja selbst noch Morf [6]) und Birch-Hirschfeld [7]) nur Petrarka als Vorbild für die *Olive.* Auch in den *Antiquitez de Rome* und in den *Regrets,* die gewöhnlich als Ausfluß persönlichster Gefühle betrachtet werden, finden sich Anklänge an Ariost, und zwar an dessen Satiren, wie Vianey nachgewiesen hat; Alcina und Ruggiero werden in den *Regrets* in den Sonetten LXXXVII—XC genannt [8]); in dem berühmten Sonett

---

[1]) Vianey, *Les sources ital. de l'Olive* (*Annales internationales d'Hist. Congrès de Paris, 1900. P. 1901. S. 73ff.*)

[2]) *Le 16e siècle, S. 70—80.*

[3]) *Tableau, S. 70.*

[4]) *Hist., S. 281ff.*

[5]) *Ronsard et la Pléiade* (*Hist., p. p. Jullev. Bd. III, 192*): «*Tous* (*ses sonnets*) *s'inspirent, fond et forme, du chantre de Laure.*»

[6]) *Gesch., S. 163.* „*Olive, eine Sonettdichtung nach dem Muster Petrarkas.*“

[7]) Suchier u. B.-Hirschf., *Gesch., S. 347: Die Sonette in der Olive sind freie Übertragungen aus Petrarca's «Canzoniere» und Nachahmungen des Meisters.*

[8]) *Vgl. die letzten drei Verse von Sonett LXXXVII:*
«*Bref, ie ne suis plus rien qu'un vieil tronc animé,*

CXXIX, wo er das Ende seiner Verbannung begrüßt, bedient er sich jener zwei Stanzen, in denen Ariost das Ende seines Epos ankündigt; wir wollen beide Stellen zum Vergleiche anführen:

Du Bellay:

Je voy (Dilliers) je voy serener la tempeste,
Je voy le vieil Proté son troppeau renfermer,
Je voy le verd Triton s'egaïer sur la mer,
Et voy l'Astre jumeau flamboier sur ma teste:

Jà le vent favorable à mon retour s'appreste,
Jà vers le front du port je commence à ramer,
Et voy ja tant d'amis, que ne les puis nommer,
Tendant les bras vers moy, sur le bord faire feste:

Je voy mon grand Ronsard, je le cognois d'ici,
Je voy mon cher Morel, et mon Dorat aussi,
Je voy mon Delahaie, et mon Paschal encore:

Et voy un peu plus loin (si je ne suis deceu)
Mon divin Mauleon, duquel sans l'avoir veu,
La grace, le sçavoir, et la vertu j'adore.

Ariost, Orl. fur., C. XLVI, st. 2 u. 3:

«Sento venir per allegrezza un tuono,
Che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde.
Odo di squille, odo di trombe un suono,
Che l'alto popular grido confonde.
Or comincio a discernere chi sono
Questi, ch'empion del porto ambe le sponde.
Par che tutti s'allegrino, ch'io sia
Venuto a fin di così lunga via.

Qui se plaint de se voir à ce bord transformé,
Comme le myrte Anglois au riuage d'Alcine.»

Ebenso Son. LXXXVIII, Vers 4—8:

«Qui m'estreindra le doigt de l'anneau de Melisse,
Pour me desenchanter comme un autre Roger?» etc.

Ferner Son. XC Vers 8, wo die alten Zauberinnen u. die bösen Sieben „Alcines" genannt werden.

Oh de che belle, e sagge donne veggio,
Oh de che Cavalieri il lito adorno!
Oh de ch'amici, a chi in eterno deggio,
Per la letizia, ch'han del mio retorno!
Mamma, e Ginevra, e l'altre da Coreggio
Veggo del molo in sull' estremo corno.
Veronica da Gambera è con loro,
Sì grata a Febo, e al santo Aonio coro.»

Wir sehen hier, wie Du Bellay nahezu Vers für Vers seinem Vorbilde folgt, wir bemerken zugleich den häufigen Gebrauch mythologischer Anspielung bei dem französischen Dichter, den wir als eine charakteristische Eigentümlichkeit der Pleiade ansehen können.[1])

In den *Antiquitez de Rome*, deren Quellen neben einigen lateinischen Dichtern besonders Castiglione, Guidiccioni und Ariost sind, kommt für unsere Untersuchung namentlich Sonett 14 in Betracht, das eine Nachbildung von *Orl. fur.* C. XXXVII. 80 und 110 ist.[2])

Da Du Bellay bereits die schönsten lyrischen Stellen aus dem „Rasenden Roland" in seine Sonette herübergenommen hatte, konnten die nachfolgenden Dichter nicht mehr viel Neues in ihm entdecken; doch gehen auch sie noch oft auf

---

[1]) Morf, *Gesch.*, S. 163, *bezeichnet als Vorbilder Du Bellay's in diesen beiden Sammlungen Naragero, Sannazar und Castiglione, dagegen nicht Ariost.* Suchier-Birch-H., *Gesch.* 352, *scheint sie für unabhängig von ital. Einfluß zu halten. — Von der Art, wie Du Bellay den ferraresischen Dichter in den Regrets nachahmt, sagt* Vianey *in dem Bulletin italien* (*t. IV, fasc. 1, S. 47*): «*Il ne copie jamais l'Arioste, sans doute: mais il a sa malice, et son âpreté, sa ligne précise et son coloris discret, son art d'enfermer un grand sujet dans un petit cadre.*»

[2]) *«Comme on passe en esté le torrent sans danger,*
Qui souloit en hyver estre roy de la plaine,
Et ravir par les champs d'une fuite hautaine
L'espoir du laboureur, et l'espoir du berger» etc.

Vgl. *Orl. f.*, *C.* 37, st. 110:
«Come torrente che superbo faccia
Lunga pioggia talvolta o nievi sciolte», etc.

diese Quelle zurück, so Ronsard im I. Teile der *Amours de Cassandre*, Sonette 183[1]) und 192.[2])

Wo Ronsard die Reize seiner Kassandra schildert, schwebt ihm Ariost's Beschreibung von Alcina und Olympia vor. Manchmal ist es unmöglich, festzustellen, ob Ronsard Du Bellay oder Ariost unmittelbar nachgeahmt hat, so beim Liede welches beginnt mit den Worten:

«Las! je n'eusse jamais pensé».

welches sich bereits bei Du Bellay ganz ähnlich vorfindet (Sonett 35), und welches auf Orl. fur. C. XLIV, 61—62 zurückgeht.[3])

Baïf, der in seinen epischen Versuchen einer der glücklichsten Ariostnachahmer ist, greift auch in seinen lyrischen Gedichten auf den *Orl. fur.* zurück. Gerade so wie Ronsard seine *Cassandre*, so besingt Baïf seine *Méline* und später seine *Francine*, indem er sie mit der Schönheit einer Alcina und Olympia ausstattet. Das Gedicht *Dieu garde le bois*[4]) enthält z. B. eine besonders lange Beschreibung Méline's, die der Hauptsache nach Ariost's „Rasendem Roland" entlehnt ist; wenn er sagt, seine Geliebte habe eine Nase, *«où*

---

[1]) *«Son chef est d'or, son front est un tableau*
Ou je voy peint le gain de mon dommage:
Belle est sa main, qui me fait devant âge
Changer de teint, de cheveux et de peau» etc.
Vgl. O. fur., C. VII, 12.

[2]) *«Quand le grand œil dans les Jumeaux arrive,*
Un jour plus doux serena l'univers,
D'espies crestez ondoyent les champs vers,
Et de couleurs se peinture la rive» etc.
Vgl. O. fur., C. XVI, 68.

[3]) *Das Lied ist nach jenem Briefe, den Bradamante an Roger sendet, gedichtet. Die erste Strophe lautet:*
«Las je n'eusse jamais pensé,
Dame qui causes ma langueur,
De voir ainsi récompensé
Mon service d'une rigueur,
Et qu'en lieu de me secourir
Ta cruauté m'eust fait mourir.» (*Œuvr. de Rons.*, S. 81.)

[4]) *Œuvres de Baïf* (*p. p. Marty-Lav.*) *t. I, S. 63.*

l'envie ne trouve rien à reprendre», so entlehnt er diesen Vorzug der Alcina des Ariost:

> *«Quindi il naso per mezzo il riso scende,*
> *Che non trova l'invidia ove l'emende»* [1]).

Von den Hüften Méline's rühmt er, sie seien *faits au tour*, wobei er sicherlich an Olympia denkt, von deren *fianchi . . . e coscie* Ariost sagt: *«Pareano fatti . . . . . . Da Fidia a torno.*[2])

In den *Diverses Amours* übersetzt er jene schlüpfrige Elegie 6, wo Ariost der Nacht dankt, daß sie seiner Liebe günstig gewesen, und Elegie 7, wo die Nacht vom Dichter verwünscht wird, weil sie zu hell geblieben sei.[3])

Die erstere der beiden Elegien Ariost's findet sich auch bei *Remy Belleau*[4]), der ebenfalls als ein Nachahmer des Italieners zu bezeichnen ist, wenn er auch in erster Linie sich von den bernesken Dichtern beeinflussen läßt. In der *premiere journee de la Bergerie* zitiert Vianey eine Stelle, welche die bereits erwähnten Klagen Bradamante's paraphrasiert[5]); allerdings könnte auch Du Bellay's *Olive* (Son. 27) ihm als Quelle gedient haben, die aber selber wieder auf Ariost zurückgeht.

Zu den Jüngern der Pleiade, und zu den ersten französischen Sonettisten dieser Schule gehört Olivier de Magny, dessen Muster und Vorbild in Sannazar zu suchen ist.[6]) In seinen *Soupirs* machen sich auch Spuren Ariost'scher Lyrik bemerkbar. Die Sonette 35 und 91 [7]) sind freie Übersetzungen der Sonette 10 und 12 Ariost's. Sonett 17, welches das Lob

---

[1]) *Orl. fur. C. VII, 12.*

[2]) *Ibd. C. XI, 69.*

[3]) *Ed. Marty-Laveaux I, 380.*

[4]) *Ed. Marty-Lav. I, 130.*

[5]) *Bull. ital. 1901, I, 274. Die Stelle findet sich in R. Belleau's Œuvres, (p. p. Mart.-Lav. I, 256); sie entspricht Orl. fur. XXXII, 21.*

[6]) Favre *geht in seinem Olivier de Magny auf eine Quellenuntersuchung nicht ein.*

[7]) *Siehe* Vianey, *L'Arioste et la Pléiade. Bullet. ital. 1901, t. I, 295 ff. — Eine ausführliche Beschreibung von* Magny's *Aufenthalt in Italien findet sich in der Vorrede von* Courbet's *Ausgabe der Oden v. Ol. d. Magny, S. XXIV ff.*

der Treue singt. ist dem Anfang des XXI. Gesanges (St. 1 u. 2) im „Roland“ entlehnt.[1])

Der galante Abbé und Hofdichter Ph. Desportes, bekannt als Verfasser eines *Roland furieux*, eines *Mort de Rodomont* etc., hat sich den Ruf eines großen Plagiators erworben, unter den ausnahmslos italienischen Nachahmungen befindet sich sein oft zitiertes Gedicht *Contre une nuict trop claire* [2]), das eine Übersetzung der bereits mehrfach behandelten siebenten Elegie Ariost's ist.

Als einer der letzten Vertreter der Ronsard'schen Schule ist der Satiriker J. Vauquelin de la Fresnaye zu bezeichnen, der erst in neuester Zeit eine gebührende Würdigung erfahren hat. Ste.-Beuve erwähnt ihn nur vorübergehend.[3]) St. Marc-Girardin und Nisard übergehen ihn mit Stillschweigen, während Darmesteter und Hatzfeld ihn nur als Nachahmer von Horaz kennen.[4])

Erst Lemercier unterzieht seine Satiren einer eingehenden Quellenuntersuchung, die ein sehr überraschendes Resultat ergibt.[5]) Seine Satiren sind nämlich zum großen Teile nur Übertragungen aus Sansovino's Sammlung *Sette libri di Satire* (1560), in welcher Vauquelin auch Ariost's Satiren fand; in der Vorrede sagt er allerdings: «*l'Arioste que j'ay pareillement*

---

[1]) *Nè fune intorto crederò che stringa*
Soma così, nè così legno chiodo,
Come la fè ch'una bella alma cinga
Del suo tenace indissolubil nodo.
Nè dagli antiqui par che si dipinga
La santa Fè vestita in altro modo,
Che d'un vel bianco che la cuopra tutta;
Ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta.

[2]) S. Flamini, *Studi. S. 431—441. Neben Desportes erwähnt er* Gilles Durand, *der denselben Gegenstand nachahmte. Im 2. Buche der «Diane» (Son. 63) schildert er die Reize seiner Geliebten nach Ariost's Beschr. v. Olympia u. Alcina (p. p. Michiels, S. 108).*

[3]) *La poésie fr. du 16e siècle, S. 112.*

[4]) *Le 16e siècle, S. 143. Auch* Lanson, *Hist., S. 340, erwähnt nichts von einem ital. Einfl. auf den Satiriker. Suchier u. Birch-Hirschf. erwähnen ihn zwar im Index, wo auf Seite 357 verwiesen wird, doch ist er dort nicht genannt.*

[5]) *Études sur Vauquelin etc., S. 189 ff.*

suivi en quelques unes de mes Satires»; doch geht daraus nicht hervor, daß er, wie es tatsächlich der Fall ist, fünf von den sieben Satiren des Ariost ganz oder teilweise übersetzt hat:

1) Sat. II, 2, an d'Auberville gerichtet = Ariost: Sat. 3. Teilweise ist sie fast wörtlich übersetzt.

2) Sat. III, 2, an J. de Morel = Ar., Sat. 4, an Sig. Malag.

3) Sat. II, 8, an M. Le Blanc = Ar., Sat. 5 (über die Frauen u. d. Ehe), an Ant. Malag.

4) Sat. II, 3, an M. de Perron = Anfang v. Ar., Sat. 6 (gegen die Humanisten), an P. Bembo.

5) Sat. I, 3, an M. de Piron = Ar., Sat. 7. Vauquelin (Satire I, 3) fürchtet sich nach Paris zu gehen und gibt dafür nahezu dieselben Gründe an, wie Ariost für seine Weigerung, sich nach Rom zu begeben.[1])

Die *Foresteries*, eine Jugendarbeit nach dem Muster der *Arcadia Sannazaro's*, weist eine Stelle auf, die unverkennbar den Stempel der farbenglühenden Sprache Ariost's trägt [2]); es ist dies die Idylle, welche *A sa Ninfe* betitelt ist.[3]) Die Beschreibung der Schönheit dieser Nymphe ist eine Nachbildung der schon mehrmals erwähnten Schilderung Alcina's und Olympia's.[4])

Endlich spendet Vauquelin in dem *Art poétique* dem Dichter des „Rasenden Roland" ein hohes Lob:

> *Plus hardiment a pris les gestes hasardeux*
> *De nos vieux paladins connus par tout le monde,*
> *Et des preux chevaliers de nostre Table Ronde.*[5])

Auch der bedeutendste Satiriker dieser Zeit, Math. Régnier, schöpft ebenso gerne aus den Italienern wie aus Horaz. Lanson bezeichnet Berni, Caporali und Aretino als

---

[1]) Flamini, *Studi 311—316 erwähnt einen gewissen in Paris lebenden Simeoni, welcher die Satiren Ariost's nachahmte; doch sind nur einige seiner Schriften bis jetzt gedruckt worden. — Nach* Lemercier's *Urteil* (*l. c., S. 267*) *gelang es Vauquelin nicht, den feinen Spott des Italieners zu erreichen.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 176.*

[3]) *II. Teil, 2. Son.*

[4]) *Orl. fur., C. VII, 12f. u. C. XI, 76f.*

[5]) *Kap. II, Vers 902—904.*

seine italienischen Vorbilder[1]; Birch-Hirschfeld führt ebenfalls nur Berni und Aretino an[2]; Petit de Julleville dagegen erwähnt außerdem noch Mauro.[3]) Keiner von ihnen scheint von den zwei Stellen in Régnier's Satiren zu wissen, die aus Ariost übersetzt sind; sie zeigen, daß der französische Dichter die Satiren Ariost's zum mindesten kannte. Die beiden fraglichen Stellen sind:

1) Régnier, Sat. III, 173—180 = Ariost, Sat. I, 154—165 (an Galasso Ariosto).

2) Régnier, Sat. II, 40—42 = Ariosto Sat. II, 88—90 (an Aless. Ariosto u. an S. Bagno). Als Beispiel geben wir diese letztere Entlehnung Régnier's:

Régnier, Sat. II, 40—42:

«C'est que la pauvreté comme moy les affole,
Et que grace à Dieu, Phœbus et son troupeau,
Nous n'eusmes sur le dos iamais un bon manteau.»

Ariost, Sat. II, 88—90:

«Apollo, tua mercè, tua mercè, santo
Collegio della Muse, iò non possiedo
Tantò per voi, ch'io possa farmi un manto.»

Mit dem Erbleichen des Pleiadengestirnes endete auch die kurze Blütezeit der französischen Renaissancelyrik. Vergebens suchte Malherbe ihr neues Leben einzuhauchen, vergebens wies er auf Rom und Griechenland hin; es waren falsche Wege, die er seinen Landsleuten zeigte. So sehen wir auch, wie Ariost nicht weiter mehr mit dem Zauber seiner Sprache, mit der Farbenpracht seiner Bilder und der Innigkeit seiner Gefühle den Geist der jugendlichen Lyriker Frankreichs fesselt und ihnen nicht mehr die zahlreichen Liebessonette einflößt, durch die ihre Namen unsterblich wurden.

III. Ariost im französischen Epos.

Wir behandeln in diesem Abschnitte zugleich auch das Epos in ungebundener Sprache, der Erzählung, und beginnen

[1]) *Hist., S. 341.*
[2]) Such. u. Birch-H., *Gesch., S. 378.*
[3]) *Hist. IV, 32.*

mit dem originellsten Erzähler des 16. Jahrhunderts, mit Rabelais, welcher, wie wir bereits gehört haben, eine umfassende Kenntnis der italienischen Literatur besaß, und der auch Ariost's *Orl. fur.* gelesen und in seinen *Gargantua* und *Pantagruel* mehrmals verwertet hatte. Vor allem ist es die berühmte Sturmscene (Pantagruel, livre IV, chap. XVIII ff.)[1], zu der eine Episode im *Orl. fur.* Anlaß gegeben hat (*Orl. fur.* C. XI, st. 37, 38). Ferner, wie Ariost, so verwünscht auch Rabelais die Erfindung des Pulvers.[2]) Panurge's Gestalt erinnert an den Brunel des III. Gesanges im „Rasenden Roland". Für seine Reise in den Mond ist das Vorbild in Astolf's Mondreise zu suchen. Endlich geht die Beschreibung der Abtei Thélème auf die unvergleichliche Schilderung der Zauberinsel Alcinen's zurück. Auch Rabelais' Ansichten über die Ehe enthalten Andeutungen an die Satiren Ariost's.

Bald nach der ersten Übersetzung des *Orl. fur.* ins Französische, versuchte Berenger de la Tour eine der schönsten Episoden daraus frei nachzuahmen (24. Gesang: Isabelle und Zerbin), die 1558 unter dem Titel *l'Amie des Amies* erschien.[3]) Goujet, von dem wir allein ein Urteil über diese Nachahmung haben, stellt sie über Desportes' *Roland furieux*.[4])

Das Jahr 1572 ist für die französische Epik bedeutungsvoll, weil damals Ronsard's *Franciade* erschien. Von den meisten Forschern wird Vergil oder Ovid als Hauptquelle und Vorbild des französischen Epikers angegeben. Mit Unrecht; denn Ronsard ahmt mit Vorliebe einen obskuren alexandrinischen Dichter, Apollonius, der eine Argonautica verfaßte, nach und übersetzt ihn, weil dieser in der Beschreibung ganz besonders glänzende Partien aufzuweisen hatte.[5]) Seine Bewunderung für

---

[1]) *Kap. 18: Comment Pantagruel evada une forte tempeste en mer.*

[2]) *Pantagruel, Livre IV. ch. LXII: «Comment Gaster inventoyt art et moyen de non estre blessé ni touché par coupz de canon.»*

[3]) *Vollst. Titel: L'amie des amies, imitation de l'Arioste, divisée en 4 livres par Berenger de la Tour. Lyon. 1558, 8°. — Vgl. La Croix. Bibl. I, 77.*

[4]) *Bibl. fr. VII, 359: «Les vers ont un tour plus aisé et plus naturel que ceux de . . . Ph. Desportes.» — Das Gedicht ist in Zehnsilbern abgefaßt.*

[5]) Vianey, *L'Arioste et la Pléiade, Bull. ital. I, 305.*

den spätgriechischen Dichter war jedoch nicht so einseitig, daß er nicht auch nach anderen Quellen sich umgesehen hätte. Die wichtigste dieser sekundären Quellen ist der *Orl. fur.*, den er bereits in drei kleineren, vor der Franciade erschienenen, epischen Erzählungen stofflich benützt hatte, nämlich

1) In *L'Hymne de la Laïs et de Zéthès*, wo die *Senapes-Episode* zweifellos einen Einfluß der Harpyenerzählung im *Orl. fur.* (C. XXXIII, 102 ff.) aufweist.[1])

2) Im *Poème d'Orphée*[2]), in welchem die Geschichte von Fleurdépine und Richarde (Fiordiligi und Ricciardetto) teilweise nachgeahmt ist[3]); teilweise übersetzt ist sie in der Erzählung von *Iphis*.

3) Im *Hymne de Pollux et de Castor*, insofern der Zweikampf zwischen Pollux und Amycus an verschiedene Episoden im *Orl. fur.* erinnern, in denen Ariost mit einer etwas ermüdenden Monotonie Zweikämpfe seiner Helden schildert.[4])

---

[1]) *Œuvres de Ronsard (p. p. Blanchem.) V, 19—42. Vgl. z. B. das Erscheinen der Harpyen an der Tafel des Senapes bei beiden Dichtern: Rons., ibd., S. 40 u. Orl. fur. C. XXXIII, st. 119 u. 120.*

[2]) *Œuvr. de Ronsard (p. p. Blanchem.) III, 425.*

[3]) *Orl. fur., C. XXV, st. 35 ff. Vgl. Rons. ibd., 429:*

> *«Tu exerces, amour, sur mon cœur ta malice:*
> *On ne voit qu'une vache aime une autre genisse,*
> *La jument, la jument, la brebis, la brebis;*
> *La biche n'aime point l'autre biche; et je suis*
> *Seule pucelle au monde aimant une pucelle,*
> *Forçant la majesté de la loi naturelle.»*

Vgl. Orl. f., C. XXV, st. 35:

> *«Se pur volevi, Amor, darmi tormento,*
> *Chè t'increscesse il mio felice stato,*
> *D'alcun martir dovevi star contento,*
> *Che fosse ancor negli altri amanti usato.*
> *Nè tra gli uomini mai nè tra l'armento,*
> *Che femmina ami femmina ho trovato:*
> *Non par la donna all' altre donne bella,*
> *Nè a cervie cervia, nè all' agnelle agnella.»*

[4]) *Œuvres de Ronsard (p. p. Blanchem.) V, 2 ff.: vgl. S. 55: ferner S. 59, wo die Mädchen mit Frühlingsblumen verglichen werden. Vgl. die bekannte Stanze im Orl. f., C. I, st. 43.*

In der Franciade sind es vor allem zwei Schilderungen die den unverkennbaren Stempel der deskriptiven Manier des italienischen Epikers tragen: die Schilderung eines Turniers[1]) und eines Schiffbruches[2]); einige Gleichnisse sind sogar wörtlich ins Französische herübergenommen worden.

In demselben Jahre, wo Ronsard den Franzosen das erste moderne Epos gab, erschienen zwei weitere Nachahmungen aus dem *Orl. fur.* Die erste besteht in einer Sammlung von Gedichten[3]) verschiedener Autoren, welche in bunter Reihenfolge die verschiedensten Episoden des „Rasenden Roland" behandeln:

1) *Roland furieux* — *Ph. Desportes*
2) *Rodomont* — „

---

[1]) *Œuvres de Ronsard (p. p. Blanchem. III, 128).*
Vgl.: «Du coup donné le rivage trembla,
La mer fremit, le fleuve se troubla;
En mille esclats les pointes acérées
Furent toucher les voûters ethérées», etc.
Vgl. damit Orl., fur. C. XLV, st. 62, wo der Angriff der Gegner im Zweikampf dem Sturme auf der hohen See verglichen wird.

[2]) *Franciade (III, 94ff.):*
«Tantost pendus ils voisinent les cieux,
Tantost ils sont aux enfers stygieux.»
Vgl. Orl. fur., C. X. st. 106:
«Si forte ella nel mar batte la coda,
Che fa vicino al ciel l'acqua innalzare», etc.
Vgl. ferner t. III, 96 u. 97, wo das Eindringen der Wogen auf das Schiff geschildert wird, u. Orl. fur. C. XL, st. 29—30;
«Ainsi, de mille et mille flots voutéz
Qui r'assailloient la nef de tous costez», etc.
Ferner:
«Où les filles, sans chois, florissent tout ainsi
En grâces et beautez és maisons de leur mere,
Que les fleurs des jardins en la saison premiere.»
Orl. fur., l. c.:
«Come nel mar che per tempesta freme,
Assaglion l'acque il temerario legno,
Ch'or della prora, or dalle parti estreme
Cercano entrar con rabbia e con isdegno», etc.

[3]) *Titel: Imitations de quelques chans de l'Arioste, par divers poetes françois, nommez en la quatrieme page suyvante. P. XDLXXII. 8°.»*

3) *Deux complaintes de Bradamant* — *Ph. Desportes*
4) *Le premier livre d'Angélique* — „
5) *Genevre le commencent* — *Saingelais*
6) *La Suyte* — *J. A. de Baïf*
7) *Fleurdepine* — „
8) *Renaud* — *Loys d'Orleans*

Von Desportes' Nachahmungen sagt Goujet, daß sie dessen erste poetische Versuche gewesen seien: «*Il les croyoit peu dignes de voir le jour*».[1] Den ersten Teil, *Roland furieux*, welcher im Vergleich zum Original sehr abgekürzt ist, schrieb der Dichter zu seiner Unterhaltung[1]; vom zweiten Teile, der Geschichte des *Rodomont*[2]), behandelt die Einleitung Rodomont's Kampf mit Roger und seinen Tod von der Hand des letzteren, wie Ariost ihn im 46. Gesange darstellt.[3]) Der weitere Teil dieser Episode jedoch und «*Le premier livre d'Angélique*» sind nicht, wie Goujet meint, «*de l'invention du Poëte françois*»[4]), sondern freie Nachahmungen von Aretino's *Marfisa* und *Le lagrime di Angelica*.[5]) Die beiden Klagen Bradamante's behandeln endlich jenen Schmerzensausbruch des ritterlichen Mädchens, der mit der bekannten Strophe beginnt:

«Misera! a chi mai più creder debb' io?
Vo' dir ch'ognuno è perfido e crudele,
Se perfido e crudel sei, Ruggier mio,
Che sì pietoso tenni, e sì fedele.

---

[1]) *Bibl. fr. VII, 352.* Faguet, *Desportes* (*R. d. d. et c.*, 1894, *mars*, S. 417) *nennt sie «adaptations» aus seinen Jugendjahren und nach seiner Rückkehr aus Italien; ihr literarischer Wert ist, nach Faguet, sehr mittelmäßig. Doch erhielt er nach* Goujet (*Bibl. fr. Bd. XIV, 68*) *für seinen „Roland" 800 Taler.*

[2]) *Der vollst. Titel lautet: «La mort de Rodomont et sa descente aux enfers.» Vgl. Orl. fur. C. XLVI, st. 101 ff.*

[3]) Such. u. Birch-H., *Gesch.*, S. 365, *geben den ungenauen Titel «Angélique et Médor» an.*

[4]) *Bibl. fr. Bd. VII, 352.*

[5]) Vgl. Darmest. et Hatzf., *Le 16e s.*, S. 137; Morillot, *in: Hist., p. p. Julleville III, 250 ff. erwähnt nichts von einer Nachahmung Ariost's;* Lanson, *Hist.*, S. 290; Morf (*Gesch.*, S. 177) *und* Birch-Hirschf. (*Such. u. B.-H., Gesch.*, S. 365) *bezeichnen Ariost nur im allgem. als Vorbild. — Über Aretin's* Marfisa, *Le Lagrime di Angelica etc., s. Gaspary, Gesch. der it. Lit. Bd. II, 522.*

Qual crudeltà, qual tradimento rio
Unqua s'udì per tragiche querele,
Che non trovi minor, se pensar mai
Al mio merto, e al tuo debito vorrai?» [1])

und der sich im 33. Gesange [2]) nach ihrer seltsamen Vision von den Ruhmestaten ihrer französischen Landsleute in Italien erneuert.

Wichtiger als Desportes' Versuche sind Saint-Gelais' und Baïf's Behandlungen der *Ginerra-Episode*. St-Gelais' Anteil beginnt bei Stanze 2 des 4. Gesanges und geht nicht über die neunte Stanze des fünften Gesanges hinaus, während Baïf den Rest der Episode nicht ganz bis zur Mitte des 6. Gesanges (Stanze 18) paraphrasiert.

Nach Wagner ist Mellin de St-Gelais dem Originale großenteils treu gefolgt, hat aber die ottava rima durch den paarweis gereimten Zehnsilbner ersetzt.[3]) Die Abweichungen, die ab und zu vorkommen, sind im ganzen unglücklich zu nennen, indem er öfter das Original abschwächt oder unnötig ausmalt. Wenn aber Wagner daraus dem französischen Dichter einen Vorwurf macht, daß er die vier ersten Stanzen des fünften Gesanges übergangen hat [4]), so ist ihm entgegen zu halten, daß dieselben überhaupt nicht in den Zusammenhang der epischen Erzählung gehören.

Mit Baïf's Anteil an der *Genevre* und mit seiner *Fleurdépine* haben sich die Forscher bis jetzt nicht beschäftigt. Weder Darmesteter u. Hatzfeld, noch Pellissier, Morf oder Birch-Hirschfeld erwähnen diese Nachdichtungen, nicht einmal H. Nagel, der doch Baïf's Leben und Werke eingehend bearbeitet hat, liefert uns mehr als eine Angabe ihrer Titel.[5]) Was endlich den letzten Teil der erwähnten Sammlung betrifft, so gehört er nicht in den Rahmen dieser Arbeit, da

---

[1]) *Orl. fur. C. XXXII, 37.*
[2]) *Ibd., C. XXXIII, 62.*
[3]) *Mellin de St-Gelais, S. 145 ff.*
[4]) *Mellin de St-G., S. 148.*
[5]) *Baïf, Werke, in: Herr. Arch. Bd. LX. 241 ff. u. Bd. LXI. 53 ff., 64 ff.*

Louis d'Orléans' *Renaud* auf den *Rinaldo* Tasso's zurückgeht.[1]) *Renaud* erschien 1572 auch als besondere Schrift.[2])

Aus demselben Jahre stammt eine Nachdichtung der *Joconde-Episode* (*Orl. fur.* C. XXVIII) von dem als Mitverfasser der *Satire Ménippée* bekannten Nicolas Rapin[3]), über die eine Untersuchung noch nicht angestellt worden ist.

Ein sehr wenig bekanntes episches Gedicht ist Fumée's *Mirroir de Loyauté* (1575), welcher das rührende Geschick *Isabellas und Zerbinos*, wie es uns Ariosto im 24. Gesange darstellt, frei nacherzählt[4]); allerdings werden seine Verse als schlecht und seine Ausdrucksweise als ungemein roh bezeichnet.[5])

Vielleicht war es dieser Mißerfolg Fumée's, welcher de Laval[6]) veranlaßte, dieselbe Geschichte im nächsten Jahre noch einmal zu behandeln. Er wählte die Erzählungsform und brachte das Ganze in den Rahmen eines Dialogs zwischen Isabella und Zerbino, ohne die Sache jedoch besser zu machen.

Es scheint um diese Zeit Mode gewesen zu sein, einzelne Teile aus dem „Rasenden Roland" nachzudichten. Denn bereits zwei Jahre später haben wir zwei weitere Nachdichtungen dieser Art zu verzeichnen, die allerdings literarisch sehr geringwertig und längst in Vergessenheit geraten sind. Das erste Gedicht sind die *Plaintes de Roger pour Bradamante* von Hesteau, sieur de Nuysement.[7]) Es ist im Versmaß

---

[1]) Goujet, *Bibl. fr. VII, 357; La Croix I, 289, nennt den «Renaud» irrtümlich eine Nachahmung Ariost's.*

[2]) *Renaud, imité de l'Arioste (!). P. (L. Breyer) 1572. S. 8°; s. ferner* Goujet, *Bibl. fr. VII, 358.*

[3]) *Le 28e chant du Rol. fur. par N. R. [Nicolas Rapin], P. 1572. 12°. Bei* Goujet, *t. XIV. 131 und t. VII, 358 erwähnt. Das Gedicht ist im Versmaß des Originals geschrieben.*

[4]) *Miroir de Loyauté imité du XXIVe chant de l'Arioste p. Gilles Fumée. P. 1575. 8°. — La Croix du Maine (Bibl. I, 289) erwähnt das Werk nicht, dagegen Goujet, Bibl. fr. VII, 360. Von neueren Forschern wird die Dichtung nicht erwähnt.*

[5]) Goujet, *l. c., VII, 360.*

[6]) *Isabelle, Imitation de l'Arioste, p. Ant. Martineu de Laval. P. 1576. 8°; Guidi (Ann. S. 193) schreibt de La Valle.*

[7]) *Nur bei* Goujet (*l. c., t. XIII, 205*) *haben wir die Dichtung erwähnt gefunden. — Hesteau, sieur de N., Œuvres poétiques. P. 1578. 4°. Siehe daselbst Buch III.*

des *Orl. fur.* abgefaßt und paraphrasiert Roger's Klagen nach dem Kampf mit Bradamante (*Orl. fur.*, C. XLV, st. 87 ff.). Die zweite Nachahmung ist von Guill. Belliard[1], dem bereitserwähnten Sekretär der Königin von Navarra, welcher die Klagen Bradamante's im 45. Gesang des „Rasenden Roland“ behandelt.[2])

Von der *Olympia*-Episode, die bei Ariost im elften Gesang (st. 51 ff.) sich findet, gab Pierre du Brach, sieur de la Motte eine Nachahmung (1584).[3]) Dieselbe Geschichte wurde 1598 von Guill. Bernard de Vervese behandelt und zwar im zweiten Teile seiner Gedichte unter dem Titel: *Les Amours et les Regrets d'Olympe.*[4])

1599 erschienen die *Amours de Cloridan et de Marphise* des Sieur de la Roque, von dem Goujet boshaft sagt: «*Le choix qu'il a fait des endroits d'Arioste et de ceux d'Ovide sont une preuve qu'il alloit partout chercher du feu pour augmenter l'embrasement qui le tourmentoit.*»[5])

Für die im folgenden Jahre gedichtete *Angélique délivrée* gibt Guidi als Verfasser einen gewissen de Bazire an[6]), während Barbier das Gedicht in sein *Dictionnaire des Anonymes* aufnimmt und den Namen Bazire in Klammern setzt.[7])

---

[1]) G. Belliard, *Poëmes. Livre I, contenant les délicieuses amours de Marc-Antoine et de Cleopatre: Les triomphes d'Amour de la mort et autres imitations d'Ovide, de Pétrarque, et de l'Arioste. P. 1578, 4⁰ Angeführt bei Parfaict, Beauchamps und du Verdier, Bibl., I, 222 f.*

[2]) *O. f., C. XLV, st. 28 ff.*

[3]) Du Verdier, *Bibl. S. 1219. P. du Brach wird hier «Controlleur pour le Roy en sa chancellerie de Bordeaux» genannt.*

[4]) Goujet, *Bibl. fr. XIV, 228*; Guidi (*Ann. 180*) *kennt diese Ausgabe nicht, dagegen erwähnt er* (*S. 194*) *eine solche von 1605 mit dem veränderten Titel: «Les Amours d'Olimpie et de Birene à l'imitation de l'Arioste par de Vervese. Lyon. 1605. 12⁰.*

[5]) Goujet, *Bibl. fr. XIII, 430 ff.; da bei Ariost Marfisa u. Cloridano in keiner Beziehung zueinander stehen* (*vgl. C. XVIII, st. 154 ff.*), *scheint das Gedicht eine ziemlich freie Nachahmung zu sein.*

[6]) Blanc, *l. c., II, 1274, gibt folgenden Titel: Angélique délivrée, trad. ou imitation par de Bazire, P. 1600. 12⁰.*

[7]) *Dict. des auteurs anon. Bd. VI, 190: Ang. délivrée à l'imitation de l'Arioste* (*Par de Bazire*) *P. 1600, 12⁰. — Auch der edle La Boëtie versuchte sich an einer Paraphrasierung der Klagen Bradamante's. S. Œuvres compl. de la Boëtie, p. p. Feugère P. 1846, S. 473 ff. Der Titel derselben*

Das 17. Jahrhundert ist dem Epos in Frankreich nicht günstig; die Literatur dieser Zeit steht im Zeichen des Dramas. Wir werden daher verhältnismäßig wenige Dichter finden, die sich im *Orl. fur.* ihre Stoffe holen, und wir müssen nahezu die erste Hälfte des Jahrhunderts übergehen, bis wir auf eine Ariost'sche Nachahmung stoßen.

Nach Goujet veröffentlichte Guill. du Peyrat 1645 die *Regrets de Bradamante et de Roger tirés de l'Arioste*, wo, wie jener sagt, der Geist ebensowenig auf seine Rechnung kommt, wie das Herz.[1]) Elf Jahre später eröffnet Chapelain's *Pucelle* (1556) die Reihe jener heroischen Epen, die irgend einen Helden aus ferner Zeit und seine Taten in stolzen und prunkvollen Alexandrinern besingen, und besonders reich an Beschreibungen und Vergleichen sind.

Scudéry's *Alaric*, Desmaret's *Cloris* und Le Moine's *St. Louis* begeistern sich alle, wie Arnaud behauptet, an Ariost und Tasso[2]); allerdings bleibt er uns den Beweis für diese Behauptung schuldig.[3]) Schönherr, der auf einige ähnliche heroische Epen zu sprechen kommt, erwähnt unter den italienischen Quellen derselben das Epos des Ariost überhaupt nicht.[4])

In Boileau's heroisch-komischem Epos *Le Lutrin* geht,

---

lautet: A Marguerite de Carle sur la traduction des plaintes de Bradamante au 32e chant de Loys Arioste. Weder bei Guidi, noch bei Blanc, noch in irgend einer der in dieser Arbeit genannten Kompilationen ist diese Schrift aufgeführt worden.

[1]) *Bibl. XV, 42. — Die von Goujet erwähnte Ausgabe ist jedoch nicht die erste, da diese bereits 1593 zu Tours erschien: vgl.* Pasquier, *Recherches de la France VII, 7.*

[2]) *Essays, S. 442.*

[3]) *Zwar versucht er einige Entlehnungen anzuführen, doch besteht kein zwingender Grund, die betr. Stellen auf den Orl. fur. zurückzuführen, da Vergil u. Tasso ganz ähnliche Begebenheiten, wie Reisen, Schlachten, Stürme, Schiffbrüche, Heldentaten von Amazonen erzählen. So behauptet Arnould ferner, ohne es zu beweisen, der Held des Le Moyne'schen Epos, St. Louis, habe nach dem Muster der Ariost'schen Helden eine Anzahl von Abenteuern zu bestehen; Chapelain dagegen habe seine «Pucelle» nach Ariost's Bradamante gezeichnet, mit dem Bewußtsein, die Heldin des ital. Dichters in den Schatten gestellt zu haben.*

[4]) *St.-Amant, in: ZfSp. XI, 113ff. Vgl. 147, 153, 158.*

wie Tréverret glaubt[1]), die Idee und Schilderung der *Discordia*[2]) auf ebendieselbe allegorische Gestalt im „Rasenden Roland“[3]) zurück, wo sie ebenfalls in einem Kloster ihre unheilvolle Tätigkeit ausübt. Ein eifriger Verehrer und Leser des *Orl. fur.* war Lafontaine; von seinen *Contes et Nouvelles* suchen die schönsten ihr Vorbild in diesem Epos. Gleich die erste derselben, die Erzählung der *Joconde*, ist dem 28. Gesange des *Orl.* entlehnt; von allen Nachdichtungen des *Orl. fur.* kann sie als die gelungenste betrachtet werden. Bekanntlich gab Boileau der französischen Bearbeitung den Vorzug vor der italienischen[4]), während Voltaire Ariost's *Joconde*-Episode höher stellte.[5]) Der wesentliche Unterschied liegt nach Regnier darin, daß Lafontaine die anstößigsten Stellen wegließ. Außerdem aber ergibt, nach unserer Meinung, eine sorgfältige Vergleichung der beiden Bearbeitungen, daß Lafontaine viel ärmer an Bildern, daher auch weniger anschaulich ist, und daß seiner Sprache der Fluß und der Wohllaut der Verse Ariost's fehlen.

Hans Carvel's Ring[6]), eine Erzählung, die sich bereits in Poggio's „*Facezie*“ (Nr. 133) und in den *Cent Nouvelles Nouvelles* (Nr. 11) findet, und die Ariost am Schlusse der fünften Satire in Reim gesetzt hat, wird von Lafontaine in der zwölften Erzählung des ersten Buches behandelt, wobei sein direktes Vorbild allerdings Rabelais war. Auch hier behauptet Voltaire Ariost's Überlegenheit[7]), während Regnier

---

[1]) *L'Italie au XVIe siècle, II, 147, S. 120.*

[2]) *Le Lutrin, Ch. I, v. 25.*

[3]) *C. XIV, st. 78—96; C. XXVII, st. 37—39.*

[4]) *S. hierüber* Cotronei, *Lafontaine et l'Arioste (Rass. della lett. ital. e stran., S. 29), dessen Arbeit sich mit der Vergleichung der beiden Dichter und mit der Wertschätzung von Boileau's Urteil beschäftigt. Cotr. gibt im Gegensatz zu Boileau dem Dichter des Orl. fur. den Vorzug.*

[5]) *Œuvres de Lafontaine, p. p. Regnier IV, 376, wo über diesen lit. Streit ausführlich gehandelt wird.*

[6]) *Œuvres de Lafont., p. p. Regnier IV, 376 ff.*

[7]) *Discours aux Welches t. XLI, 561. S. auch* Carducci, *L'Ariosto ed il Voltaire (Fanfulla della Dom., 5. Juni 1881), wo sämtliche Urteile Voltaire's über Ariost zusammengestellt sind. Ebenso* Donati, *L'Ariosto ed il Tasso giudicati dal Voltaire, pass.*

sie wegen der höheren Komik, die in der Erzählung des französischen Dichters liege, bestreitet. Die Erzählung vom Zauberbecher ist von Lafontaine [1]) bedeutend verkürzt worden (III. Teil, 4. Erz.) aus dem *Orl. fur.* (C. XLII, st. 70 bis C. XLIII st. 67); oft drückt er in einem einzigen Verse das aus, wofür Ariost eine ganze Stanze nötig hat; daß bei einem solchen Verfahren die epische Kleinmalerei zu kurz kommt, ist klar. Während z. B. Ariost [2]) sagt:

«E le più ricche gemme avea con lei,
Che mai mandassin gl'Indi agli Eritrei»,

läßt der französische Dichter das Bild vollständig fallen und gibt nur den trockenen Sinn wieder: *proposa de l'argent.* [3])

Die 13. Erzählung desselben Teiles: *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries* [4]), gleichfalls eine Nachahmung aus dem „Rasenden Roland", leidet an der nämlichen Bilderarmut, und steht deshalb dem Originale ohne Zweifel nach; damit soll jedoch den berühmten Fabeldichter kein Vorwurf treffen, dieser fällt vielmehr auf die französische Sprache überhaupt, die niemals jene Geschmeidigkeit erreichte, wie sie die italienische Schwestersprache schon längst besaß. [5])

Nahezu gleichzeitig [6]) mit der *Joconde*-Erzählung Lafontaine's erschien eine Übersetzung derselben Episode von

---

[1]) *Œuvres V, 88 ff.*

[2]) *Orl. fur., C. XLIII, st. 35.*

[3]) *Vers 310; vgl. außerdem:*
Lafont. v. 95 = Orl., C. XLIII, st. 13.
„ v. 114, 115 = Orl., C. XLIII, st. 14.
„ v. 284 = Orl., C. XLIII, st. 34.

[4]) *Œuvres V, 242 ff.*

[5]) *Dieser Mangel der Sprache war es auch, der nach* Arnould *(Ess., S. 446) verhinderte, daß in Frankreich ein wirkliches Kunstepos geschaffen wurde: «On n'oubliait qu'une chose, c'est que ces ouvrages (die italienischen Epen) s'étaient soutenus par le style admirable de facilité, de mouvement, de grâce, d'élégance, dans le* Roland, *moins pur, moins flexible, moins pleine de couleur, d'éclat et souvent de force dans le Jérusalem, affecté, recherché et faux, mais du moins ingénueux et brillant, dans l'Adone . . . et que le style n'est pas seulement un résultat du talent individuel, mais la fleur même du génie et de la langue de l'Italie.»*

[6]) *Œuvres de Bouillon, contenant l'histoire de Joconde, le Mari*

Bouillon. Eine Vergleichung der Arbeiten lag nahe, und so unternahm es Boileau, die Vorzüge und die Mängel der beiden *Joconde* zu prüfen und ein entscheidendes Urteil abzugeben, das zugunsten des ersteren ausfiel.

Die epische Dichtung des 18. Jahrhunderts wird besonders vertreten durch Voltaire's *Henriade* und *La Pucelle*, welche beide Spuren Ariostischen Einflusses tragen. Bouvy, welcher sich in neuester Zeit mit der Frage der Abhängigkeit des großen Philosophen von der italienischen Literatur beschäftigt hat, zitiert eine Reihe von Stellen aus seiner Korrespondenz, aus denen hervorgeht, daß Voltaire zur Zeit der Abfassung seiner epischen Gedichte sich mit der Lektüre des *Orl. fur.* befaßte.[1]) Wir wissen auch, daß Voltaire das Epos Ariost's mit Unrecht für eine Parodie des Rittertums ansah und daß er es deshalb in seinem *Essai sur la poésie épique* nicht unter die epischen Dichtungen einreihte, sondern in eine Anmerkung verwies.[2]) Trotzdem war der *Orl. fur.* eines seiner Lieblingsbücher, von dem er sagte: *«Si on lit Homère par une espèce de devoir, on lit et relit Arioste pour son plaisir.»*[3]) Er nimmt das Buch mit auf seine Reisen, sein erstes Wort, das er bei seiner Ankunft in Berlin an Collini richtet, ist eine Frage betreffend Ariost.[4]) Alt und fast blind geworden, läßt er sich von Wagnière täglich ein oder zwei Gesänge daraus vorlesen[5]); ja ganze Absätze konnte er aus dem Gedächtnisse vortragen. Wiederholt äußerte sich Voltaire in den Ausdrücken des höchsten Lobes über den italienischen Dichter[6]);

---

commode . . . P. 1663. 12°. Bouillon war Sekretär des Herzogs Gaston von Orléans.

[1]) *Voltaire et l'Italie, chap. III, S. 79—129.* Bouvy *sagt von Voltaire's Verhältnis zu Ariost (S. 79): «Voltaire a éprouvé pour Arioste plus que de la sympathie. Il l'a aimé jusqu'à l'appeler son «dieu» et le prendre plusieurs fois pour modèle.» An einer anderen Stelle heißt es: «Dès 1730 le Roland furieux est déjà l'un de ses livres de chevet.»*

[2]) Bouvy, *ibd., S. 101.*

[3]) *Ibd., S. 101.*

[4]) *Ibd., S. 103.*

[5]) Casanova, *Mémoires III, 197.*

[6]) *Siècle de Louis XIV, chap. 32; Essai sur les mœurs, chap. 28 u.*

als Mirabeau's Übersetzung seinen Beifall nicht finden konnte, versuchte er selber, einige Stanzen aus der italienischen Dichtung allerdings mit der größten Freiheit zu übersetzen. Als er die *Henriade* schrieb (vor 1723), war er noch besser mit Tasso als mit Ariost bekannt; doch glauben wir in der Einführung der *Discordia* in die Henriade [1]) eine Entlehnung aus Ariost zu sehen [2]); einzelne Kampfesschilderungen erinnern lebhaft an die Art und Weise, wie der italienische Epiker Zweikämpfe und Schlachten zu beschreiben pflegte.

Zahlreicher sind die Nachahmungen in Voltaire's komischem Epos *La Pucelle*, von dem die ersten fünfzehn Gesänge bereits 1753 erschienen, während das Ganze zwei Jahre später gedruckt wurde. Nach seinem eigenen Geständnisse schwebte ihm bei der Dichtung besonders der *Orl. fur.* vor.[3]) Die Versuchung der Pucelle durch den Barfüßermönch Grisbourdon [4]) erinnert an Angelika, wie ihr im Schafe vom lüsternen Eremiten Gefahr droht (C. VIII, st. 48 u. 49); die Beschreibung des Esels, beginnend mit den Worten [5]):

> *«Ce beau grison deux ailes possédait*
> *Sur son échine et souvent s'en serrait»* . . . .

erinnert lebhaft an den Ippogriffo des *Orl. fur.* (C. IV, st. 5). In beiden Epen wird eine Reise in den Mond geschildert [6]) und im 13. Gesang widmet der französische Dichter Astolf's Mondreise einige Verse.[7]) Die Schilderung von

---

121: Candide, chap. 25; s. weitere Urteile bei Bouvy, *Voltaire, S. 106, 107 u. 108.*

[1]) *La Henriade I. 53 ff.*

[2]) *Orl. fur., C. XIV, 78 ff.*

[3]) Bouvy, *Volt., S. 117, wo eine Reihe von Briefstellen Volt. zitiert werden, aus denen dies hervorgeht; so schreibt Volt. z. B. an Cideville (8. Mai 1734): «C'est plutôt dans le goût de l'Arioste que dans celui du Tasse que j'ai travaillé.»*

[4]) *La Pucelle, ch. V, v. 48 ff.*

[5]) *Ibd., ch. II, v. 245 ff.*

[6]) *Orl. fur., C. XXXIV, 1 ff.; La Pucelle, Chant IIIe, v. 46 ff.*

[7]) *La Pucelle, ibd., II, v. 12 ff.:*

> *«Un autre Jean eut la bonne fortune*
> *De voyager au pays de la lune*
> *Avec Astolphe, et rendit la raison,*

Dunois' Reise nach Mailand und seine dortigen Heldentaten (Chant VII) haben eine auffällige Ähnlichkeit mit der *Olympia*-Episode (C. XI, st. 55 ff.), teilweise auch mit der *Ginevra*-Episode (C. V); der im 11. Gesange der Pucelle erwähnte Wunderfelsen von Sainte-Beaume ist eine Nachahmung der Wunderquellen im Ariost'schen Epos (C. I, st. 78); das *Palais de l'Imagination* (Chant III, V. 1 ff.) mit seinen verzauberten Bewohnern ist das getreue Abbild des Zauberschlosses des Atlante (C. IV, st. 11 f.). Während des Zweikampfes zwischen Trimouille und Arondel [1]) fliehen ihre Geliebten, um derentwillen sie sich schlagen; auch diese Episode ist dem italienischen Dichter abgelauscht (C. 1, st. 17 f.).[2]) Endlich sind die Einleitungen zu den einzelnen Gesängen in beiden Epen durchwegs ähnlich, so z. B. spricht die Einleitung zum 21. Gesang der *Pucelle* von den Wunden, die der lose Amor schlägt, im *Orl. fur.* wird derselbe Gegenstand im Eingang zum 2. Gesang behandelt. Die ersten zwei Verse des 17. Gesanges der Pucelle sind nahezu eine wörtliche Übersetzung der zwei einleitenden Verse des 8. Gesanges im Ariost'schen Epos. Man vergleiche die beiden Stellen:

La Pucelle: «*Oh que ce monde est rempli d'enchanteurs!*
Je ne dirai rien des enchanteresses.»
Orl. fur.: «*Oh quante sono incantatrici, oh quanti*
Incantator tra noi, che non si sanno»!

La Harpe stellt den *Orl. fur.* weit über die Pucelle Voltaire's, welche ihn weder durch das Interesse des Stoffes noch durch die Zeichnung der Charaktere anziehen kann.[3])

Von den Erzählungen in Prosa, die Voltaire geschrieben hat, kommt für unsere Untersuchung *Zadig ou la Destinée*

Si l'on en croit un auteur véridique,
Au paladin amoureux d'Angélique.»

[1]) *La Pucelle, chant VIII u. IX.*

[2]) *Auch die schmutzige Geschichte der männlichen Nonne Besogne am Schlusse des 10. Gesanges dürfte auf die Ricciardetto-Episode im Orl. fur. (C. XXV, 1 ff.) zurückgehen. Ferner erinnert der Umstand, daß der Erzbischof St. Denis eine reine Jungfrau suchen will, an Joconde, (Orl. f., C. XXVIII), der auf der Suche nach einer treuen Ehefrau ist.*

[3]) *Cours de litt. I, 872.*

(1747) in Betracht. Der Hauptsache nach ist diese Geschichte dem Engländer Parnell entlehnt, welcher sie in den Homilien des Albert von Padua gefunden hat.[1]) Seele gibt noch einige weitere Quellen an, darunter den *Orl. fur.* für das 19. Kapitel, *Les combats* betitelt, die jedoch nur ganz allgemein die Kampfesschilderungen im italienischen Epos nachahmen.

Damit endet der Einfluß Ariost's auf das französische Epos; wir dürfen ihn durchaus als einen fruchtbringenden bezeichnen, wenn er auch nicht bewirken konnte, den Franzosen zu einem wirklichen Kunstepos zu verhelfen.[2])

IV. Ariost im französischen Theater.

Ein Versuch, die Beziehungen Ariost's zum französischen Theater zu untersuchen, wurde bis jetzt noch nicht gemacht. Vianey's Arbeit über Ariost's Einfluß auf das Drama der Pleiade umfaßt kaum drei Seiten und behandelt nur Montchrestien und Garnier in ganz allgemeiner Weise; andere Beeinflussungen scheint er überhaupt nicht zu kennen.[3]) Eicke sagt zwar von Ariost's Orlando, er sei von den französischen Dramatikern geradezu ausgeplündert worden, zumal für Textbücher zu Opern, doch erwähnt er nur Mairet's und Quinault's *Roland furieux.*[4]) Von den vielen Theaterstücken, die in Betracht kommen, wurden bislang nur zwei, die *Bradamante* von Garnier und der *Roland furieux* von Mairet, eingehend behandelt. Bezüglich der Verlässigkeit der Urteile der Brüder Parfaict, von Léris, Beauchamps, Mouhy, La Vallière und Rigal verweisen wir auf die vortreffliche Kritik Böhm's, der wir in allen Punkten beistimmen.[5]) Einige

---

[1]) Bengesco, *Bibliogr. Volt. I, 435: ähnlich* Seele, *der in seinem «Zadig ou la Destinée» diese Quelle eingehend behandelt hat.*

[2]) *Vgl.* Dejob, *Études. S. 288: «Notre vive et séculaire admiration pour l'Arioste et pour le Tasse n'a pas pu inspirer à nos poètes une seule épopée vraiment vivante.»*

[3]) *L'Infl. de l'Arioste sur la Pléiade (Bull. ital. 1901. I, 313—315): die Brad. Garnier's wird nur kurz erwähnt.*

[4]) *Zur neueren Gesch. d. Rol. Sage in Deutschl. u. Frankr., S. 12.*

[5]) *Der Einfl. Seneca's, S. 27 ff.*

Urteile dieser Autoren, welche bei Böhm sich nicht finden, seien hier noch angeführt. Von Parfaict's Geschichte des französischen Theaters sagt der Verfasser der *Trois siècles littéraires* [1], sie sei eine Kompilation ohne Geschmack und Methode; das *Dictionnaire des théâtres de Paris* wimmle von Ungenauigkeiten. Moréri bezeichnet ihre „Geschichte" als ein konfuses Machwerk, voll Fehler und Widersprüche [2]; diese kämen daher, daß die Brüder Parfaict sich eine Reihe von Mitarbeitern hielten. Mouhy's *Abrégé* genießt nach Rigal einen schlechten Ruf.[3] Über Léris' *Dictionnaire* möchten wir bemerken, daß es nicht nur eine Kompilation von untergeordneter Bedeutung ist, wie Böhm sagt, sondern geradezu ein Plagiat von Beauchamps' *Recherches*, sowohl in bezug auf Daten, als auch hinsichtlich der kritischen Bemerkungen, die oft wörtlich herübergenommen sind.

Nicéron's *Mémoires* werden von dem Verfasser der *Trois siècles littéraires* ein *«chaos éternel»* genannt, das nur Fehler und Irrtümer aufweise.[4] La Harpe unterzieht die *Anecdotes dramatiques* einer scharfen Kritik und weist nach, daß eine große Anzahl derselben erlogen sind.[5] Betreffs Goujet's *Bibliothèque française,* über deren Wert wir bei Böhm eine Kritik vermissen, Nicéron's *Mémoires* und Maupoint's *Bibliothèque du Théâtre françois* ist Steffens zu vergleichen.[6] Vapereau schätzt Goujet's Werk als eines der nützlichsten, die wir haben.[7]

Außer den hier angeführten Autoren benützten wir besonders Maupoint, der allerdings aus dem unzuverlässigen Nicéron schöpft, und das *Dictionnaire des théâtres de Paris* von La Porte et Chamfort, welches von dem Verfasser der «*Trois*

---

[1]) *Bd. III, 458.*

[2]) *Dict. hist., III, 373: «Les mensonges, les erreurs, les contradictions y fourmillent.»*

[3]) *Alex.* Hardy, *S. 688.*

[4]) *Bd. III, 405: «Il se contenta de copier les Journalistes et les Biographes, vrai moyen de perpétuer les fautes et les erreurs.»*

[5]) *Littérature et Critique, IV, 273.*

[6]) *Rotrou-Studien, S. 13.*

[7]) *Dict., S. 914: «L'un des plus utiles que nous ayons».*

siècles littéraires» als eine gewissenhafte Kompilation bezeichnet wird.[1])

Was die Einteilung der in Frage kommenden Stücke betrifft, so scheint es uns praktischer und besonders übersichtlicher zu sein, dieselben nach dem Stoffe zu ordnen, als sie in chronologischer Reihenfolge zu behandeln, da ja das Epos Ariost's sich leicht in eine Reihe von Episoden zerlegen läßt, und da die französischen Dramatiker immer nur einzelne solche Episoden, die oft gar nicht mit der Haupterzählung verknüpft sind, für ihre Zwecke auswählten.

1. Die Bradamante-Episode.

Die Bradamanteepisode im *Orl. fur.* umfaßt den 44. Gesang von Stanze 36 an, den ganzen 45. und den 46. bis Stanze 65 [2]), und erzählt den Zweikampf Roger's mit der von ihm geliebten Bradamante, zu dem ihn sein um ihre Hand werbender Freund Leon auffordert. Kein geringerer als Rob. Garnier versuchte es diesen Stoff dramatisch zu bearbeiten und bühnengerecht zu machen. Seine *Bradamante* nimmt eine wichtige Stellung im französischen Theater des 16. Jahrhunderts ein; bereits Ebert beschäftigt sich daher eingehend mit ihr: die Inhaltsangabe, die er von dem Stücke gibt, kann heute noch als Muster gelten.[3]) Trost's *Étude analytique et critique sur le théâtre de Rob. Garnier* [4])

---

[1]) *Bd. III, 77.*

[2]) Förster *gibt in seinem Neudruck (Bd. IV, S. XXXV) als Quelle den 43. Gesang an, wahrscheinlich der Angabe Garnier's in der Vorrede zur Brad. folgend. Der Irrtum des Dichters u. des Herausgebers beruht darin, daß sie die ursprüngliche Ausgabe des Orl. fur. in 44 Gesängen im Auge hatten, während die später von Ariost vervollständigte Ausg. 46 Gesänge aufweist; diese letztere ist allein noch gebräuchlich. Eine Ausg. mit 44 Ges. wurde noch von Giovachino Avesani (Firenze. 1826. 3 vol. 8⁰) veranstaltet.*

[3]) *Entw., S. 169 ff.*

[4]) *Programm einer Bielefelder Schule, 20 Seiten umfassend. Hauptsächlich wird der Einfluß Seneca's u. Horaz' angedeutet; von Ariost spricht er nicht.*

ist ein Plagiat von Ebert's Entwicklungsgeschichte, in französischer Sprache geschrieben und mit einigen, wertlosen Zusätzen versehen. Faguet widmet dem Stücke in seiner *«Tragédie française du 16e siècle»* einige Seiten[1]), ist jedoch, was den historischen Teil betrifft, mit Vorsicht zu benutzen, da seine Daten sich auf das *«Journal du Théâtre français»* stützen.[2]) W. Förster's mustergültiger Neudruck von Garnier's Stücken, der sich hauptsächlich auf die Ausgabe von 1585 stützt[3]), ist mit einer wertvollen biographischen und bibliographischen Einleitung versehen, die sämtliche Ausgaben der Werke Garnier's bis in die Gegenwart aufzählt.[4]) Ferner besitzen wir eine Pariser Dissertation von Bernage, die das Hauptgewicht auf die ästhetische Betrachtung legt, im übrigen aber sich eng an Faguet anschließt.[5]) Endlich gab uns F. Pasini im siebenten Jahrgange (1900—1901) des *Annuario degli Studenti Trentini* (S. 122 ff.) eine eingehende, wenn auch nicht fehlerfreie Vergleichung der Garnier'schen Bradamante und ihrer italienischen Quelle, auf die wir noch öfters zurückkommen werden. Die erste Ausgabe der Bradamante ist nach Förster's Untersuchungen wohl zweifellos im Jahre 1582 erschienen[6]), da ein Exemplar der von Faguet[7]) angeführten Ausgabe vom Jahre 1580 bis jetzt nicht gefunden werden konnte.[8])

---

[1]) *S. 212 ff.*

[2]) *Siehe darüber* Böhm, *S. 30 (daselbst weitere Lit.-Ang.).*

[3]) *Nach* Förster (*s. Vorrede, Bd. I, S. XIV*) *die beste Ausgabe.*

[4]) *Ibd. I, S. XII.*

[5]) *Étude sur Rob. Garnier. P. 1880. 8⁰.*

[6]) *Ibd., Vorrede, Bd. I, S. XII.*

[7]) *La trag. fr., S. 212.*

[8]) *Als Datum der Erstausg. geben 1580 an:* Mouhy (*Abr. II, 164, während er im I. Bd. S. 69 und in den* Tablettes, *S. 38 das Datum 1582 angibt*); Didot (*Biogr. univ. Bd. XIX, 509*); Vapereau (*Dict., S. 856*); Darm. et Hatzf., (*Le 16e s., S. 172*); Lintilhac (*Hist., S. 214*): Brunet (*Manuel II, 1490*) *drückt sich vorsichtiger aus: „Eine Ausg. von 1580 ist vorhanden, doch enthält sie weder die Juives noch die Bradamante. Es ist entweder anzunehmen, daß diese beiden in einem separaten Exemplar veröffentlicht wurden, oder daß die Ausgabe von 1582 dieselben zum erstenmal enthielt.*

Das Jahr 1582 nehmen an: Beauchamps (*Rech., Bd. II, 40*); Léris (*Dict., S. 88*); Mouhy (*Tabl., S. 38, Abr. I, 69*); Ebert (*Entw.,*

Eine Aufführung des Stückes im 16. Jahrhundert ist bis jetzt geschichtlich nicht nachgewiesen worden. Zwar behauptet das *Journal du Théâtre français*, daß eine erfolgreiche Aufführung der Bradamante im Jahre 1580 im Hôtel de Bourgogne stattgefunden habe[1]; doch haben Rigal[2]) und im letzten Jahre noch Lanson[3]) es als unzweifelhaft hingestellt, daß die Renaissancetragödien, und speziell Garnier's Stücke im 16. Jahrhundert nicht auf einer öffentlichen Pariser Bühne aufgeführt wurden.[4]) Da es jedoch neben dieser ständigen

---

S. 143); Lucas (*Hist., Bd. III, 270*); Moland (*Molière etc., S. 126*); Proelss (*Gesch., Bd. II, Halbb. I. S. 25*); Morf (*Gesch. S. 211*); Rigal (*Hist., p. p. Juller., Bd. III, 293*); Suchier u. Birch-Hirschf. (*Gesch., S. 358*) *u.* Pasini (*l. c., S. 122*).

[1]) *Ebenso* Léris (*Dict., S. 88*); Mouhy (*Abr. II, 164*), *der Verfasser der Trois siècles littéraires* (*Bd. II, 375: «Avec un succès prodigieux»*); Michaud (*Biogr. gén. Bd. XV, 587*); Faguet (*La trag fr., S. 212*), *welcher sich auf das Journ. du th. fr. beruft.*

[2]) *Le Théâtre franç. avant la période classique., S. 117—128.*

[3]) *Études sur les origines de la Trag. class. en France* (*Rev. d'Hist. litt. 1903, Bd. X, S. 177ff. u. S. 413ff.*).

[4]) Rigal, *Alex. Hardy, S. 93, sagt über die «Bradamante» Folgendes: «Il est vrai que Garnier, en écrivant sa Brad., a pensé qu'elle pourrait être représentée, et que cette tragi-comédie a été représentée en effet tout au commencement du 17e siècle. Quoi d'étonnant, puisque la Bradamante est la plus dramatique — je devrais dire la seule dramatique — des pièces de Garnier? Mais les expressions mêmes de l'auteur montrent que, s'il prévoit une représentation possible, lui-même n'a pas fait et ne songe pas à faire représenter son œuvre.» In seiner Hist. du Th. fr. avant la période classique (S. 116ff.) hält derselbe Forscher diese Behauptung aufrecht und sagt weiterhin, die Tragödien aus dem letzten Drittel des 16. Jahrh. seien überhaupt nur für die Lektüre geschrieben worden, eine Annahme, die bereits* Ebert (*Entw., S. 149*) *geäußert hatte, und die* Stiefel *in seiner Kritik des Rigal'schen Werkes* (*ZfSp. Bd. XXVI, S. 28 der Rez. u. Ref.*) *für richtig erklärt, wenn er auch zugibt, daß derartige Stücke von Wandertruppen sicherlich aufgeführt wurden. Allerdings läßt uns* Stiefel *im unklaren, ob er von Paris oder von der Provinz spricht. Daß solche Stücke in der Provinz gespielt wurden, hat Lanson* (*Rev. d'Hist. litt. 1903, S. 192ff.*) *bewiesen: eine große Anzahl von Stücken zählt dieser Forscher auf, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in der Provinz gespielt wurden, darunter mehrere Tragödien. Von* Garnier *sagt er* (*ibd., S. 416*), *er scheine seine Stücke nur zum Lesen geschrieben zu haben, doch habe er a die Möglichkeit einer Aufführung seiner Bradamante gedacht*

Bühne auch sogenannte „*fliegende Bühnen*“ gab, auf denen die Wandertruppen ihre Stücke vor das Publikum brachten, so ist es immerhin nicht ausgeschlossen, daß eine dieser Renaissancetragödien auch in Paris gespielt wurde, besonders weil, wie Stiefel sagt, die Tragödie damals im Geschmacke des Publikums lag.[1])

Wenn wir auch keine schriftliche Aufzeichnung über eine Bradamanteaufführung aus dem 16. Jahrhundert haben, so besitzen wir dagegen zwei ausführliche Schilderungen einer solchen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. In Héroard's [2] *Journal sur l'enfance de Louis XIII* findet sich für den 29. Juli 1611 folgender Eintrag: *A six heures il va chez la Reine où il voit achever la Bradamante représentée par Madame* (unter «*Madame*» ist die Königin zu verstehen) *et autres.*[3]) Einen zweiten Eintrag macht Heroard am 2. August desselben Jahres: «*A trois heures mené en carosse au vieux château, en la salle du bal, où, en sa présence (i. e.* des *Dauphin*), *celle de la Reine, des princes, princesses et seigneurs, de M. le chancelier et président Jeannin, a été représentée sur le théâtre tout accommodé la tragi-comédie de Bradamante, par ces personnages.*»[4]) Es folgt nun das Rollenverzeichnis, welches sich jedoch nicht genau mit den entsprechenden Personen bei Garnier deckt, ein Zeichen, daß einige Abänderungen am Stücke gemacht worden waren. So tritt hier eine Léonor[5]), Tochter Karl's des Großen auf, ferner ein griechischer Gesandter[6]), Personen welche sich bei Garnier nicht finden. Interessant ist auch, daß ein großer Teil der Männerrollen durch Frauen gespielt wird, so z. B. wird der alte Aymon durch ein Fräulein de Renel dargestellt, Renaud durch Fräulein d'Harambure gespielt, ein Umstand, der uns

---

[1]) *ZfSp. Bd. XXVI, 29.*

[2]) *Nach* Héroard (*Bd. I, 392*) *fand eine Bradamanteaufführung bereits am 27. April 1609 am kgl. Hofe statt, bei welcher der Dauphin (der spätere Louis XIV) sieben Verse sagen sollte, aber plötzlich erklärte: «J'ai oublié mon rolet.»*

[3]) *Bd. II, 71.*

[4]) *Bd. II, 72.*

[5]) *Gespielt von Mme Christienne.*

[6]) *Dargestellt von Mlle de Vernueil.*

jedoch nicht besonders auffallen darf, wenn wir bedenken, daß in unserer Zeit sogar Rollen wie Hamlet von Frauen, allerdings Berufsschauspielerinnen, wiedergegeben werden. Von eben dieser Vorstellung haben wir einen Bericht aus der maßgebenden Feder Malherbes [1]), welcher sie in zwei Briefen (s. u. 4. August 1611) erwähnt und welcher die Durchführung der Rolle der Marphise durch die Königin, welche als Amazone gekleidet war, rühmt.[2]) Malherbe nennt das Stück eine „comédie" und zitiert einige Verse aus derselben, welche der Herzog von Vendôme, ein Sohn des Königs, zu sprechen hatte; dieselben lauten:

«Charlemagne, Léon, Roger et Bradamante
Sont de gaze et carton à la comédiante,
Des lis j'arborerai les braves étendards;
Du Gange jusqu'au Rhin et vers les bords d'Afrique
Pour mon «petit papa» donray des coups de pique.»

Die Worte finden sich indes nicht in dem uns vorliegenden Texte der Tragikomödie; es bestätigt sich hier die oben aus der Hinzufügung neuer Rollen geschlossene Behauptung, daß das Stück mit einiger Veränderung über die Bühne ging; wir dürfen jedoch annehmen, daß diese Einschiebungen nicht wesentlicher Natur waren, sondern aus eingestreuten Bemerkungen aktueller Art sich zusammensetzten, die dem anwesenden königlichen Hofe gelten sollten.

Auch Scarron läßt in seinem Roman comique die Schauspielerin La Caverne von einer Bradamanteaufführung erzählen, die diese in ihrer frühesten Jugendzeit gesehen hat.[3])

---

[1]) *Œuvres, p. p. Lalanne, t. III, p. 247—248.*

[2]) *Auch La Caverne trägt als Bradamante ein Amazonenkostüm (Scarron, Rom. com., I, 273).*

[3]) *Roman comique, 2. Teil, 3. Kap. (Bd. I, 273). La Caverne nennt das Stück «Roger et Bradamante»; das Theater des perigordischen Edelsitzes war, wie sie sagt, höchst bequem und die Dekoration der Handlung angepaßt. Auch bei dieser Aufführung wurden Abstriche gemacht, wenigstens für die Rolle La Roque's. Die Barone und Edelleute fanden solches Vergnügen an dem Stücke, daß die Truppe noch längere Zeit dort spielen durfte.*

Da nun der *Roman comique* zwischen 1651 und 1657 erschien und La Caverne damals bereits ziemlich bejahrt war, können wir jene Aufführung mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in das erste oder zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts setzen.

Die Tatsache nun, daß Garnier's *Bradamante* in den ersten zwei Dezennien des 17. Jahrhunderts Aufführungen erlebte, und zwar auf einer öffentlichen und auf einer privaten Bühne, berechtigt uns zu dem Schlusse, daß ähnliche Inszenierungen dieses Stückes schon früher stattfanden, höchst wahrscheinlich bereits im 16. Jahrhundert; ob nun an Privattheatern, oder auf Wanderbühnen, oder vielleicht auch im Hôtel de Bourgogne, das kann allerdings heute noch nicht festgestellt werden.[1]) Denn es ist kaum anzunehmen, daß unsere Bradamante 20 oder 30 Jahre hindurch das bescheidene Dasein eines Buchdramas fristete, dann aber, durch irgend einen Zufall, plötzlich bühnenfähig wurde. Betrachten wir endlich auch jene sich in keinem anderen Stücke Garnier's findende Stelle in der Vorrede des Dichters zum Drama: «*Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante*» [2]), so ergibt sich daraus unzweifelhaft, daß er, erstens, das Stück für die Bühne geschrieben und zweitens an die Möglichkeit, wahrscheinlich sogar an die Gewißheit einer Aufführung gedacht hat; und wenn er sich etwas vorsichtig

---

[1]) K. Saar, *der Übersetzer des Roman comique, und ein guter Kenner des frz. Theaters jener Zeit, sagt von Garnier (der Komödiantenroman, Teil III, 198): „Bei Garnier zeigt das Renaissancedrama schon ein nationaleres Gesicht. In patriotischer Absicht wählte er Stoffe, in denen er die Zeitereignisse spiegeln, seinen Schmerz über die Zustände seines vom Bürgerkriege zerfleischten Vaterlandes ausdrücken konnte . . . Die anderen Trag. aus der Schule Ronsard's blieben ewig Schulkomödien, sie gingen niemals auf der lebendigen volkstümlichen Bühne in Fleisch und Blut der Nation über. Garnier's Dramen hingegen bildeten den Übergang zu den Stücken Hardy's, und zur Zeit der Festsetzung der Wanderschauspieler im Hotel de Bourgogne den Grundstock des ersten Repertoires.*"

[2]) *Die ganze Stelle lautet: «Et par-ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragédies precedentes, pour la distinction des Actes: Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist, aduerty d'vser d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps.» (Les Tragédies de Garn., ed. Förster, IV, 5.)*

und bescheiden ausdrückt, so bringt das eben der ganze Ton einer Vorrede mit sich. Endlich möchten wir noch auf einen weiteren, von den Forschern bis jetzt ebenfalls unbeachteten, sehr wesentlichen Grund hinweisen, der eine Aufführung unseres Stückes noch im Laufe des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich macht. Garnier hat bis zur Abfassung der Bradamante antike Stoffe nach dem Muster Seneca's dramatisiert oder er schöpft, wie in den *Iuifves*, aus der Bibel [1]), — plötzlich greift er zu einem diametral entgegengesetzten Stoffe, dessen Handlung in dem von den Männern der Renaissance so sehr geschmähten Mittelalter sich abspielt. Was mochte wohl den Dichter zu dieser Wahl bewogen haben? Wir wissen, daß bereits um 1575 J. de Fumée [2]) eine Episode aus dem „Rasenden Roland", von dem uns allerdings weiter nichts bekannt ist, für die Bühne bearbeitete [1]), daß ferner ein ähnliches, später zu besprechendes Stück [2]) 1564 zu Blois am königlichen Hofe, endlich **1581** auf dem Theater von Le Havre ein «*Roland furieux*» aufgeführt wurde [3]), der vielleicht schon seit mehreren Jahren auf den französischen Bühnen gespielt worden war; wir wissen endlich aus Lanson's Verzeichnis der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerhalb Paris aufgeführten Stücke, daß Stoffe romantischen Inhaltes zu jener Zeit überaus gerne auf der Bühne gesehen wurden und großen Erfolg hatten.[4]) Alle diese Umstände lassen es uns als geradezu gewiß erscheinen, daß Garnier diesen Stoff wählte, zunächst weil er ein Bühnenstück schreiben wollte, und ferner daß das Stück, wie die beiden vorher zitierten, bei seinem großen dramatischen Gehalte noch im Laufe des 16. Jahrhunderts eine oder mehrere Aufführungen erlebte.

---

[1]) S. Goujet, *Bibl. fr., Bd. VII. 360: «Il avoit été tenté de mettre le même sujet (Orl. fur., C. XXIV, Cloridan und Medor) en Tragédie». Da Fumée's «Mirroir de Loyauté» 1575 erschien, dürfte dieses Stück um dieselbe Zeit, jedenfalls vor Garnier's Bradamante, anzusetzen sein.*

[2]) *Der Ginevra-Episode (Orl. fur., C. V, VI) entnommen.*

[3]) Lanson (*Rev. d'Hist. litt., 1903. Bd. X, 207*).

[4]) *Ibd., S. 413 ff.* Lanson *findet eine große Anzahl von Stücken, welche zwischen 1552 und 1600 nach beglaubigten Zeugnissen gespielt wurden. «Tout était jouable entre 1550—1630.»*

Da eine mehr oder weniger ausführliche Analyse der *Bradamante* bereits öfters gegeben worden ist[1]), setzen wir die Bekanntschaft des Inhaltes unseres Stückes voraus und beschäftigen uns sofort mit der Untersuchung des Verhältnisses Garnier's zu dem *Orl. fur.*, welches von den genannten Forschern entweder überhaupt nicht, oder nur sehr oberflächlich in das Auge gefaßt worden ist.[2])

Folgende Personen (*Entreparleurs*), welche sich in der betr. Episode des italienischen Epos nicht finden, sind von Garnier hinzugefügt worden: *Nymes, Duc de Bauieres, Basile, Duc d'Athenes, La Montagne, Hippalque* und *La Roque*. Der Dichter hat die beiden ersteren und Hippalque eingeführt, um die allzu langen Monologe im italienischen Epos durch Dialoge wiedergeben zu können. La Montagne vertritt die Rolle des „antiken" Boten, wohl eine Reminiszenz an Seneca. La Roque endlich, der unverschämte Diener des alten Aymon, scheint uns eine Entlehnung aus der *commedia dell' arte* zu sein, die damals bereits seit einem Jahrzehnt in Paris blühte. Denn weder bei Ariost, noch in den früheren Stücken Garnier's läßt sich eine derartige komische Dienergestalt nachweisen, dagegen war sie eine beständige Figur in der italienischen Stegreifkomödie.[3])

---

[1]) *z. B. von* Ebert, *Entw., S. 169 ff.;* Faguet, *La trag. franç., S. 212 ff.:* Trost, *Étude anal., S. 15 ff.;* Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e s., S. 172 ff.;* Bernage, *Rob. Garnier. S. 145;* Rigal, *Le th. de la Ren. (Hist. litt., p. p. Julleville, Bd. III, 312);* Pasini, *La Brad. di R. Garn., Annuario VII, 125.*

[2]) *z. B.* Ebert *(Entw., S. 172) sagt nur von Szene 2 des 3. Aktes, daß dieselbe „ganz nach Ariost" geschrieben sei. Weitaus die eingehendste Abhandlung hierüber ist die von* Pasini, *der leider die früheren Forschungen über diesen Gegenstand unberücksichtigt läßt, weshalb seine Arbeit sehr an wissenschaftlichem Wert verliert; nur* Rigal's *Kapitel über die Renaissancetragödie in Julleville's Lit.-Gesch. wird von ihm berücksichtigt. Pasini zitiert außerdem nicht nach Verszahl, sondern bloß nach Akten und Szenen.*

[3]) Pasini, *l. c., S. 129, unterschätzt dagegen nach unserer Ansicht die Wichtigkeit dieser komischen Rolle, wenn er sie als eine Statistenrolle bezeichnet: «Il paggio La Roque (A. II sc. II) . . . serve più da*

Weder Ort noch Zeit der Handlung ist im Stücke angegeben: als ersteren haben wir uns den Hof Karl's des Großen zu Paris zu denken. Für die Zeit lassen sich natürlich keine bestimmten Angaben machen. Interessant ist die von den Forschern bisher nicht erwähnte Erscheinung, daß Garnier innerhalb des Stückes alle bei Ariost vorkommenden Zeitbestimmungen wegließ, um die Einheit der Zeit zu bewahren. Während ferner im italienischen Epos eine Reihe von Schauplätzen für die Bradamante-Episode (Wald, Zelt vor der Stadt, Palast, Zimmer der Bradamante etc.) besteht, fehlen bei Garnier alle Bühnenanweisungen, wahrscheinlich um die Einheit des Ortes zu retten; auch im Stücke selbst sind Angaben über die Örtlichkeit der einzelnen Szenen vermieden; es ist daher auch anzunehmen, daß daselbe ohne jeden Kulissenwechsel gespielt wurde.

Der erste Akt, welcher die Exposition der Tragikomödie bildet, besteht nur aus zwei Szenen [1]) und ist vom französischen Dichter frei erfunden.[2]) Auffällig sind die vielen mythologischen Anspielungen, welche beweisen, daß Garnier sich von der Seneca'schen Tradition nicht ganz frei machen konnte; so wird Roland als unverwundbar wie Achilles geschildert (I, 1, V. 21):

> «*A Roland l'inuincible, à qui Dieu fauorable*
> *Naissant a composé le corps invulnerable?*»

Renaud wird vom Kaiser «*nostre Hector*» genannt (I, 1, v. 107); daneben aber nehmen Anrufungen des Christengottes [3]), Schilderungen seiner Macht und seines Zornes einen breiten Platz ein [4]); mehrmals wird hervorgehoben, daß

---

comparsa che da attore». Indes hält er sie für wichtiger als die Rolle der Hippalque.

[1]) *Monolog Karls und sein Zwiegespräch mit dem Herzog von Bayern.*

[2]) *Nur die Ankündigung, daß der Krieg ein Ende habe (V. 115ff.) und daß die Hochzeit Roger's und Bradamante's in aller Pracht gefeiert werden solle, falls Leon im Zweikampf unterliege, ist aus Ariost genommen* (C. 43, st. 150—153; C. 44, st. 12—13 u. st. 27—33).

[3]) *Vgl. I, 1, v. 29ff.; I, 1, v. 49ff.*

[4]) *Vgl. besonders I, 1, v. 95ff.*

Karl der Beschützer der Kirche sei und daß Gott ihm die Macht verliehen [1]), dieselbe zu verteidigen:

«Qu'ils (les Mahometans) veulent par le fer Mahumetique rendre.» (I, 1, 34.)

Es ist ganz gut möglich, daß Garnier dabei an die religiösen Wirren seiner Zeit dachte und als treuer Legitimist des „allerchristlichsten" Königs Herrschergewalt über die Religion seines Landes betonen wollte, wenn auch Holl, der allerdings diese Stelle nicht herbeizieht, behauptet, solcherlei Anspielungen hätten dem Dichter fern gelegen.[2]) Besonders die ersten Verse, welche Garnier dem großen Kaiser in den Mund legt, scheinen uns geradezu eine Apologie des Königtums von Gottes Gnaden gegenüber den Angriffen der Liguisten zu sein (I, 1, v. 1—4):

«Les sceptres des grands Rois viennent du Dieu suprême,
C'est luy qui ceint nos chefs d'vn royal diadême,
Qui nous fait quand il veut regner sur l'vnivers
Et quand il veut fait choir nostre empire à l'envers.»

Erst gegen Schluß des ersten Aktes beginnt die Exposition des Stückes, indem der Kaiser erklärt, er wolle dem ritterlichen Helden Roger die Hand Bradamante's als Lohn für seine treuen Dienste geben; als ihn der Herzog von Bayern darauf aufmerksam macht, daß der alte, starrköpfige Aymon seine Tochter nur an Leon, den zukünftigen Kaiser von Byzanz, verheiraten werde, drückt Karl die Hoffnung aus, Leon würde im Zweikampfe mit dem kriegerischen Mädchen sicherlich unterliegen. Hier liegt offenbar ein Widerspruch vor; denn will der Kaiser seinem Paladine die Tochter Aymon's wirklich geben, dann braucht er den Byzantiner überhaupt nicht zum Zweikampfe zuzulassen.[3]) Noch

---

[1]) *I, 1, v. 9ff.:*
«Il a mis sur mon chef la Françoise couronne,
Il a fait que ma voix toute la terre estonne» etc.

[2]) *Tendenzdrama, S. 209.*

[3]) *Die beiden sich widersprechenden Stellen lauten:*
a) «Bradamante et Roger sous vn amour égal
Conioindre ensemblément d'vn lien coniugal.»
(Akt I, 2. v. 167ff.)

unklarer aber wird diese Sache, wenn wir später aus Bradamanten's Munde vernehmen, daß sie selbst die Zweikampfsbedingung festgesetzt habe. In der ersten Szene des 2. Aktes (V. 218 ff.) sagt nämlich der Dichter von ihr:

> «*Elle a faict tout expres par le monde sçavoir,*
> *Que quiconque voudra pour espouse l'avoir,*
> *Doit la combatre armee.*»

Im *Orl. fur.* (C. XLV, st. 22) läßt Karl der Große auf Bitten des ritterlichen Mädchens die Kampfesbedingung ergehen.

Pasini hält den ganzen ersten Akt für eine recht unglückliche Erfindung des französischen Dichters und deutet an, daß dieser besser getan hätte, den Einzug der Paladine in Paris nach dem siegreichen Kampfe gegen die Sarazenen im 1. Akt darzustellen (cfr. *Orl. fur.* C. XLIV, st. 27—34). Dem ist aber entgegenzuhalten, daß dann zwischen dem 1. und dem 2. Akte ein langer Zeitraum liegen müßte, währenddessen Roger seine Heldentaten in Bulgarien und die darauffolgenden Abenteuer zu bestehen hätte. Nun aber hat Garnier, wie wir bereits bemerkten, alles getan, um die Einheit der Zeit zu bewahren; er hätte also mit der Einführung der von Pasini vorgeschlagenen Szene ein ihm so teures Prinzip preisgeben müssen. Außerdem, — und das wäre viel schlimmer —, stünde diese Szene in noch geringerem Zusammenhange mit der Handlung des Stückes, als die von Garnier gewählte Exposition. Wir können daher den 1. Akt Garnier's keineswegs als verfehlt, sondern vielmehr als ziemlich glücklich erfunden bezeichnen, wenn wir von den oben aufgedeckten Widersprüchen absehen. Denn in dieser Exposition hat Garnier einen überaus prächtigen Charakter geschaffen, der bei Ariost so verunstaltet und verschwommen uns entgegentritt, wir meinen die ideal gezeichnete, königliche Figur des großen Kaisers.

---

b) «*Mais si de la combatre il n'auoit le pouuoir,*
Selon mon ordonnance il ne sçauroit l'auoir.»
(*Akt I, 2, 170.*)

Von der ersten Szene des 2. Aktes an hält Garnier sich mehr an sein Vorbild. Das Zwiegespräch der beiden Gatten, Aymon und Beatrix[1]) (Akt I, 1), der Streit zwischen Vater und Sohn[2]) (II, 2) und Beatrix' Zwiegespräch mit ihrer unglücklichen Tochter[3]) (II, 3) entwickeln sich aus dem *Orl. fur.* (C. XLIV, st. 35—47). Doch nur das Gerippe zu diesen prächtigsten Szenen des ganzen Stückes gab Ariost dem französischen Dichter. Nur eine Stanze widmet der italienische Dichter dem Unwillen Aymon's über die Widerspenstigkeit seiner Kinder (C. XLIV, st. 36)[4]):

> *«Ode Amone il figliuol con qualque sdegno,*
> *Che, senza conferirlo seco, gli osa*
> *La figlia maritar, ch'esso ha disegno,*
> *Che del figliuol di Costantin sia sposa,*
> *Non di Ruggier, il qual non ch'abbi' regno,*
> *Ma non può al Mondo dir: Questa è mia cosa;*
> *Nè sa che nobiltà poco si prezza,*
> *E men virtù, se non v'è ancor ricchezza.»*

Wie unbestimmt und schwach drückt sich Ariost aus, wie wenig plastisch ist doch hier der alte polternde Kriegsmann gezeichnet! *«Con qualque sdegno»*, „etwas zornig" tritt hier der Vater dem Sohne entgegen, der ihm zu widersprechen wagt! Wie ganz anders läßt Garnier den alten Aymon reden! Eine Flut von Schmähworten schleudert dieser dem undankbaren Sohne ins Gesicht (Akt II, 2, v. 397):

> *Aym.* *«Arrogant, plein d'audace,*

---

[1]) *Orl. fur. C. 44, st. 36—37.*

[2]) *Orl. fur. C. 44, st. 36 u. st. 75. Bei Ariost (C. 44, st. 37) zankt auch Beatrix, und zwar noch schärfer als ihr Gemahl, den unfolgsamen Sohn aus:*

> *«Ma più d'Amon la moglie Beatrice*
> *Biasma il figliuolo e chiamalo arrogante.»*

[3]) *Orl. fur. C. 44, st. 38—47.*

[4]) Pasini, *l. c., S. 139, läßt diese Streitszene sich aus Orl. fur. C. 44, st. 75 v. 4—8 entwickeln. Doch ist jene Stelle ganz allgemein gehalten, während die von uns zitierten Verse das Wesentliche der Garnier'schen Szene enthalten: Aymon's Vorwurf über die Armut Roger's: die Verse 191—195 spielen sogar auf diese Szene an.*

Oses-tu proferer ces mots deuant ma face?
Que tu l'as accordee? impudent, eshonté!»

Je entschiedener Renaud auf seiner Meinung besteht, daß Roger und Bradamante nicht mehr getrennt werden dürften, desto mehr gerät Aymon in Wut, bis ihm Worte nicht mehr genug erscheinen, bis er seinem Diener die Rüstung zu bringen befiehlt, um seine Widersacher zu bekämpfen. So schuf Garnier aus einigen schwachen Andeutungen bei Ariost eine höchst dramatische Szene, vielleicht die beste des ganzen Stückes.[1])

Andererseits verkürzt und streicht der französische Dichter, wenn er irgend eine Stelle im italienischen Epos nicht dramatisch genug findet. So sagt Ariost von Aymon's Gattin (C. XLIV, 37):

«Ma più d'Amon la moglie Beatrice
Biasma il figliuolo, e chiamalo arrogante.»

Mit ganz richtigem Gefühle ließ Garnier diese Szene zwischen Mutter und Sohn weg und legte die Worte der ersteren dem Vater in den Mund, für den sie auch geeigneter erscheinen.

Für die dritte Szene des 2. Aktes war die Grundlage bei Ariost allerdings gegeben; dort sucht Beatrix vergebens, ihr geliebtes Kind von der Heirat mit dem „armen Ritter" abzubringen, Bradamante jedoch gibt ihr auf alles Zureden keine Antwort: nur Tränen hat sie statt eines Wortes der Entgegnung. Im französischen Stücke malt Beatrix ihrer Tochter eine Zukunft an der Seite Leon's mit den glänzendsten Farben aus (Akt II, 3, v. 531 ff.):

«La femme vous serez d'vn puissant Empereur,
De Charles le compaing: encores Charlemagne
Auec la France n'a qu'un quartier d'Alemagne,
Et les champs Milanois, où c'est que Constantin
Tient mille regions de l'Empire Latin.

[1]) *Mit Unrecht sagt* Pasini, *l. c., S. 135. Aymon sei ein getreues Abbild des Ariost'schen Helden («A. è riprodotto tale e quale dall' Ariostesco»). Gerade die stufenweise Steigerung des Zornes im Herzen des alten Aymon ist Garnier's selbsteigenes Werk.*

Il a la Macedone et la Thrace suiette,
Il commande au Dalmate, au Gregeois, et au Gete:
L'Itale, La Sicile et les isles qui sont
Depuis nostre Ocean iusqu'à la mer du Pont
Reuerent sa puissance . . .»

Bradamante bleibt nicht stumm, wie bei Ariost; sie hält der Mutter die weite Entfernung entgegen, die sie vom Elternhause trennen würde; sie macht die Mutter auf die Gefahren aufmerksam, die ihr bei den unsicheren Rechtszuständen im byzantinischen Reiche drohen würden; doch Beatrix erklärt sich bereit, mit ihr nach Konstantinopel zu gehen; alles vergebens; schließlich versichert das arme Mädchen, lieber ins Kloster sich flüchten zu wollen, als Leon zum Gemahl zu nehmen, und nun siegt auch im Mutterherzen die Liebe zum Kinde über den Kitzel des Ehrgeizes und des Größenwahnes; Beatrix verspricht, für Bradamante Fürbitte beim Vater einzulegen.

Von all dem findet sich nichts im „Rasenden Roland" sondern Garnier's dramatisches Genie allein hat auch diese Szene geschaffen.[1])

Der 3. Akt unseres Stückes beginnt mit einer Unterredung Leon's mit seinem Freunde Roger;[2]) die Andeutung zu derselben hatte Garnier im *Orl. fur.* (C. XLV, st. 55 f.) gefunden, wo Ariost von Leon sagt:

«E pregal poi con efficaci detti,
Ch'egli sia quel, ch'a questa pugna vegna
Col nome altrui, sotto mentita insegna.»

Diese *«efficaci detti»* und Roger's Einwendungen und Ausflüchte, über die sich der italienische Epiker nicht näher äußert, bilden die erste Szene dieses Aktes, und sind durchweg freie Erfindung des französischen Dichters.[3])

---

[1]) Pasini *sagt von dieser prächtigen Szene weiter nichts, als daß sie dem Ariost entlehnt sei.*

[2]) *Bei Ariost spielt diese Szene noch in Konstantinopel, bei Garnier's Stück sind wir über die Örtlichkeit der Szene vollständig im unklaren gelassen.*

[3]) Pasini *tadelt, daß Garnier die beiden Helden erst vorführe, als*

Dagegen ist die nächste Szene, der Monolog Bradamante's, mit Ausnahme der ersten acht Verse und des Schlusses, geradezu eine Nachdichtung der betreffenden Stelle bei Ariost (C. XLV, st. 26—40); so drückt Bradamante ihre Befürchtung. Roger möchte ihrer Liebe untreu werden, bei Ariost in folgenden Versen aus (C. XLV, st. 28 v. 3 ff.):

> *«Oh come sopra ogni timor le preme,*
> *Che per porla in obblio se ne sia gito!*
> *Che vistosi Amon contra, et ogni speme*
> *Perduta mai più d'esserle marito,*
> *Si sia fatto da lei lontano, forse*
> *Così sperando dal suo amor disciorse.»*

Dasselbe sagt Garnier's Bradamante (v. 819—826)

> *«Quelque nouuelle amour (ce que Dieu ne permette)*
> *Vous eschauferoit point d'une flamme secrette?*
> *Quelque face angelique auroit point engraué*
> *Ses traits dans vostre cœur de ses yeux esclaué?*
> *Hé Dieu! que sçay-ie? helas! si d'Aymon la rudesse*
> *Vous a desesperé de m'auoir pour maistresse,*
> *Que pour vous arracher cet amour ennuyeux*
> *Vous soyez pour iamais esloigné de mes yeux.»*

Wir sehen hier, daß derselbe Gedanke bei beiden Dichtern mit nahezu den nämlichen Worten ausgedrückt wird, nur daß der französische Dichter etwas weitschweifiger ist. Die Gleichnisse in Stanze 34, 36 und 38 des 45. Gesanges finden sich auch bei Garnier nahezu wörtlich übersetzt, so z. B. *Orl. fur.* (C. XLV, 34):

> *«Son simile all' avar, ch'ha il cor sì intento*
> *Al suo tesoro, e sì ve l'ha sepolto,*

Roger das Versprechen, für Leon in die Schranken zu treten, bereits gegeben habe; Garnier habe augenscheinlich vermieden, den inneren Kampf Leon's vor der Einwilligung zu schildern, den Ariost so wunderbar erzählt habe. Wir müssen gestehen, daß Ariost Roger's Seelenqualen gerade nach der Abgabe des Versprechens in mehreren Stanzen darstellt (O. f., C. 44, st. 57—60), während jenem Teil nur eine Stanze (ibd. st. 56) gewidmet ist.

Che non ne può lontan viver contento,
Nè non sempre temer che gli sia tolto.»

Garnier, Brad. v. 831—835:

«Je ressemble à celuy qui de son or auare
Ne l'esloigne de peur qu'vn larron s'en empare:
Tousiours le voudroit voir, l'auoir à son costé,
Craignant incessamment qu'il ne luy soit osté», etc.

Die nächste Szene (Sp. 3), ist der 62. und 63. Stanze des 45. Gesanges entnommen, wo Leon, der eben vor Paris angekommen ist, sich bei Karl dem Großen zum Zweikampfe mit Bradamante anmeldet; während aber bei Ariost der Griechenfürst in vier Zeilen seine Bitte vorträgt und von Karl nur gesagt wird, daß er dieselbe gewähren wolle, bildet Garnier daraus eine Szene von 25 Versen (V. 859—885), ohne einen neuen Gedanken hinzuzufügen.[1] Ganz frei erfunden ist Szene 4 des 3. Aktes, in welcher Bradamante mit Karl und ihrer Dienerin Hippalque die Vorbereitungen zum Kampfe bespricht und ihrem Abscheu gegen den „Gregeois" Ausdruck verleiht. Mit epischer Breite erzählt uns Ariost, wie Roger Stück für Stück seiner Kampfesrüstung anlegt. Garnier ahmte diese Schilderung zum Nachteil seiner Tragikomödie in der 5. Szene nach, nur daß Roger bereits in voller Rüstung auf die Bühne tritt. Aber erst von Vers 973 an hält er sich an sein Vorbild, wobei er auch viel weitschweifiger ist als jenes (cfr. *Orl. fur.*, C. XLV, st. 69 und 70). Ein weiterer Monolog folgt bei Garnier in der nächsten Szene, indem Bradamante ebenfalls in Kampfesrüstung erscheint und nach Art der Helden vor Troja Drohungen gegen ihren byzantinischen Partner im bevorstehenden Kampfe ausstößt.[2] Ariost dagegen läßt seine Amazone wortlos sich in den Kampf stürzen, und erzielt dadurch zweifelsohne eine größere Wirkung.

---

[1] *Dagegen läßt Garnier hier sorgfältigst die bei Ariost befindlichen Zeitbestimmungen «il medesmo dì» und «l'altro dì» (O. f. C. 45, st. 62 u. 63) weg.*

[2] *Auch* Pasini *bezeichnet (l. c., S. 131) diese Schmährede Brad.' gegen Leon als eine unglückliche Erfindung des franz. Dichters.*

Zwischen dem 3. und 4. Akt ist eine gewisse Zwischenzeit zu denken, in welcher der Kampf sich abspielt; derselbe dauert bei Ariost den ganzen Tag hindurch, bei Garnier fehlt eine Zeitangabe. Die 1. Szene des 4. Aktes ist von dem französischen Dichter frei erfunden: die Eltern Bradamante's erfahren von La Montagne den Verlauf und Ausgang des Kampfes, von dem das Schicksal ihrer Tochter abhängt. La Montagne's Schilderung hält sich eng, oft sogar wörtlich, besonders bei den Gleichnissen, an das Original (*Orl. fur.*, C. XLV, st. 71—82), nur der Schluß ist bei Garnier anders gestaltet; hier bedrängt Roger *«comme en ayant pitié»* (v. 1109), nachdem er sich zuvor immer in Defensive gehalten, seine Gegnerin derart, daß sie kampfesmüde sich ergibt, im *Orl. fur.* macht erst der Einbruch der Nacht und der Befehl des Kaisers (cfr. *Orl. fur.*, C. XLIV, st. 82) dem Kampfe ein Ende[1]; Roger hält sich bis zum Schlusse in Defensive und das Motiv, warum er überhaupt Wiederstand leistet, liegt in dem Versprechen, das er seinem Freund und Lebensretter gegeben hat. Für die folgenden 2 Szenen war die Situation allerdings im „Rasenden Roland" gegeben, allein Garnier arbeitete dieselbe ganz selbständig aus. Die Monologe Roger's und Bradamante's sind im französischen viel lyrischer, exklamativer als bei Ariost, wo z. B. Roger in ganz logischer Weise die Folgen seines Sieges überdenkt und, als er keinen anderen Ausweg als den Tod sieht, von seinem Schlachtroß und Schwerte Abschied nimmt (C. XLV, st. 86—95).

Wie schon früher bemerkt, liebt es der französische Dichter, mythologische Anspielungen da und dort einzuschalten. Hier haben wir ein weiteres Beispiel (Akt IV, Sz. 2, V. 1127 ff.):

«Gouffres des creux enfers, Tenariens riuages,
Ombres, Larues, Fureurs, Monstres, Démons, et Rages,
Arrachez moy d'ici pour me rouër là bas» etc.,

---

[1]) Pasini, *ibd.*, S. 127 *findet in den beiden Erzählungen des Zweikampfes keinen Unterschied.*

später noch in demselben Monolog wird Mars, Hector und der trojanische Krieg erwähnt.

Bradamante's Klagen nach ihrer Niederlage sind bei Ariost (C. XLV, st. 98—103) einfach, aber rührend, sie enden in dem erneuten Versprechen, ihrem vermeintlich fernen Geliebten treu zu bleiben, wenn auch hinter den stillen Mauern eines Klosters. Bei Garnier bricht sie zuerst in heftige Vorwürfe gegen sich selbst aus, erst von v. 1292 beklagt sie ähnlich wie im „Rasenden Roland" das Fernsein des Geliebten. Wir wollen den Anfang der Klagen Bradamante's in den beiden Dichtungen gegenüberstellen, um zu zeigen, wie verschieden ein und dasselbe Grundmotiv behandelt worden ist. Ariost (C. XLV, st. 97):

«Deh, Ruggier mio (dicea) dove sei gito?
Puote esser che tu sia tanto discosto,
Que tu non abbi questo bando udito,
A nessun altro, fuor ch'a te, nascosto?»

Garnier, Brad. (Akt IV, 3, v. 1173 ff.):

Brad.: «Ha fille miserable et regorgeant de maux!
O du sort outrageux trop outrageux assauts!
O malheureuse vie en miseres plongee!
O mon ame, ô mon ame à iamais affligee!» [1])

Wieviel würdiger weiß doch Ariost den Schmerz auszudrücken! Szene 4 des 4. Aktes ist wiederum freie Erfindung Garnier's; sie ist als ein sehr glücklicher Griff des Dichters zu bezeichnen, da sie sehr dramatisch wirkt und uns eine der interessantesten Gestalten des Ariost'schen Epos, Marphise, die edle Schwester Roger's und die treue Freundin Bradamante's vorführt.[2]) Szene 5 hingegen geht auf C. XLV, st. 103—116)[3]) des Orl. fur. zurück; jedoch folgt Garnier

---

[1]) Pasini (*l. c., S. 127*) *geht stillschweigend über diese Unterschiede hinweg.*

[2]) *Irrtümlicherweise läßt* Pasini (*l. c., S. 127*) *diese Szene aus dem Orl. f., C. 45, st. 103 sich entwickeln, während doch dort nur gesagt wird, daß Marphise zu Karl d. Großen geht und für Roger und Bradamante Fürbitte einlegt. Sz. 4 des 4. Aktes dagegen spielt zwischen Mar., Brad. u. Hippalque und ist vom franz. Dichter eingefügt.*

[3]) *Bei* Pasini, *ibd., ist fälschlich st. 104 u. 105 desselben Gesanges angegeben.*

keineswegs sklavisch diesem Vorbilde. Während bei Ariost, Marphise die Szene eröffnet und trotzig vom Kaiser verlangt, Leon müsse noch mit ihrem Bruder auf Leben und Tod kämpfen, wenn er Bradamante, die doch mit Roger bereits verlobt sei, als Gattin haben wolle, worauf Karl dem „Griechenfürsten" diese Aufforderung mitteilen läßt —, ist es in Garnier's Stück Leon, welcher zuerst das Wort ergreift und den Kaiser um seinen Siegespreis bittet. Auch hier ist Aymon ganz verschieden von dem Amon des *Orl. fur.*; zwar weigert er sich in beiden Fällen Marphise nachzugeben, allein bei Garnier tritt er viel entschiedener und lärmender auf als bei Ariost; er führt einen höchst komischen Wortwechsel mit dem furchtlosen Mädchen, er wird sogar von seiner Frau unterstützt, die dort überhaupt nicht auftritt.[1]) Doch nimmt er ab und zu einen Vers wörtlich aus dem Epos herüber, so z. B. v. 1381:

Ay.: «C'est vne pure fraude ourdie encontre moy.»

Ariost sagt (C. XLV, st. 108, 5):

«Questo è (dicera Amon) questo è un inganno
Contra me ordito . . .»

Karl der Große endlich, welcher im Epos an dieser Stelle ganz in den Hintergrund tritt, nimmt in der Tragikomödie lebhaften Anteil an dem Gespräche und sucht die streitenden Parteien zu versöhnen. Die letzte Szene (6) des 4. Aktes gehört ganz Garnier an, die Person des Herzogs von Athen ist von Garnier erfunden, um die Szene zu ermöglichen; im Orlando heißt es bloß von Leon (C. XLV. st. 117):

«Per cittadi mandò, ville e castella,
D'appresso e da lontan, per ritrovarlo.»

Im 5. Akt mehren sich die Abweichungen von der Quelle. Das Zwiegespräch zwischen Leon und Roger findet bei Ariost im Walde statt, wo Roger den Tod suchen wollte; Garnier unterläßt wiederum jede Ortsangabe, die Szene beginnt erst, nachdem Roger seinen wahren Namen geoffenbart.[2])

---

[1]) *Auch diese Unterschiede sind von* Pasini *nicht bemerkt worden (vgl. o. c., S. 127).*

[2]) Pasini, *S. 133, tadelt es, daß wie hier, Garnier uns oft vor eine*

Charakteristisch für Garnier sind die zwei letzten Verse dieser Szene (v. 1539 f.):

«Retournons au logis pour vn peu vous refaire,
Puis irons au chasteau pour vos nopces parfaire.»

Im *Orl. fur.* bleiben die beiden im ganzen drei Tage im Walde, bis Roger, der von der Aufregung der letzten Zeit ganz entkräftet war, seine frühere Kraft wiederfindet.[1]) Auf diese Weise wird im Drama die Orts- und Zeiteinheit ohne Schwierigkeit beobachtet.[2]) In der 2. Szene erscheint die bulgarische Gesandtschaft vor dem Kaiser des Abendlandes und erzählt von Roger's Heldentaten in der Schlacht bei Hovengarde; bei Ariost ist die Gesandtschaft nur in der *«Città Real»*, nicht aber vor dem Kaiser (C. XLVI, st. 48). Der Schlachtbericht ist im Vergleich zur nämlichen Schilderung bei dem italienischen Dichter (C. XLIV, st. 79 ff.) farblos und nüchtern.

So wird die wunderbare Stanze 87 durch den einfachen Vers (1564) wiedergegeben:

«Et des Grecs ennemis fit vn sanglant carnage.» [3])

Die nächste Szene hat Garnier wahrscheinlich eingeschoben, um Aymon und Beatrix, die beiden komischen Rollen, noch einmal auftreten zu lassen, aus dem „armen Ritter“ Roger ist ja nun ein mächtiger König geworden und diese Veränderung konnte nicht ohne Wirkung auf das Elternpaar bleiben. Karl teilt ihnen mit, daß die Bulgaren den tapferen Roger zum Könige haben wollen; daraufhin ändern sie sofort ihre Gesinnung gegen den vorher so arg geschmähten Ritter, gerne möchten sie ihn nun zum Schwiegersohne haben:

---

vollendete Tatsache stelle, ohne dieselbe wie bei Ariost zu entwickeln. Doch können wir nicht einsehen, was diese Szene gewonnen hätte durch eine Schilderung der Art und Weise, wie Leon seinem Freunde das Geständnis abringt.

[1]) *Cfr. Orl. fur. (C. XLVI, st. 48):*

Ove posaro il resto di quel giorno,
E l'altro appresso, e l'altro tutto intero
Tanto che 'l Cavalier dal liocorno
Tornato fu nel suo vigor primiero.»

[2]) Pasini *scheint diese Zeitverschiebungen übersehen zu haben.*

[3]) Pasini. *S. 119, gibt ein ähnliches Beispiel aus dieser Szene an.*

«*Puis qu'il est maintenant Roy de la Bulgarie.*»
(v. 1624.)

Szene 4 bringt die Auflösung des dramatischen Knotens: Von Roger begleitet, tritt Leon vor den Kaiser hin und erzählt, wie er seines Freundes Bekanntschaft gemacht, dessen Tapferkeit in der Schlacht bei Hovengarde bewundert, und wie er ihn für sich in den Zweikampf gesandt habe. All dies ist jedoch viel ausführlicher geschildert als im Orlando, doch folgt der französische Dichter der Hauptsache nach seiner Quelle. Der Anfang von Leon's Erzählung (Brad. v. Garnier, Akt V, 4, v. 1629; vgl. *Orl. fur.* C. XLVI, st. 54) weicht insofern ab, als auch hier Garnier die bei Ariost sich findende Angabe der Dauer des Kampfes fallen läßt. Die Fragen, die Karl an den Byzantiner stellt, sind von Garnier erfunden. Auch Aymon's Zwischenreden, die plötzliche Umwandlung seiner Gesinnung, als er hört, daß Roger der Sieger im Zweikampfe gewesen ist, die Worte der Beatrix, die bei Ariost an dieser Stelle überhaupt nicht erwähnt wird, sind Einschiebungen des französischen Dramatikers.[1])

Wir sehen, daß Garnier das Elternpaar Bradamanten's bei jeder Gelegenheit in den Vordergrund stellt, während es im Epos eine sehr unbedeutende Rolle spielt. Szene 5 des 5. Aktes geht auf Stanzen 65 und 66 (C. XLVI) zurück, doch zeigt uns in diesen der Dichter die glückliche Braut allein, in der Kammer weinend vor Freude

«*Piangea i suoi casi in camera segreta*»;

bald stürzen mehrere Boten herein und verkünden ihr die Wendung. Der Dramatiker vereinfachte diese Szene, indem er Hippalque allein ihrer Freundin die Botschaft übermitteln läßt. Die letzten zwei Szenen, welche aus dem unmotivierten Erscheinen Melisse's und aus der Entschädigung Leon's durch die Hand Leonoren's bestehen, der Tochter Karl des Großen, wären besser fortgeblieben, da sie in keiner Weise zum Stücke gehören.[2]) Weder von Melisse noch von Leonore

---

[1]) Pasini (*S. 128*) *erwähnt auch hier keine Verschiedenheiten zwischen dem ital. Poem und dem Theaterstücke.*

[2]) *Auch* Pasini *ist hier unserer Ansicht. Er sagt hierüber* (*l. c.*,

wurde einmal im Stücke gesprochen, vielleicht glaubte Garnier, ein derartiger, romantischer Stoff müßte notwendigerweise von Geistererscheinungen u. dgl. begleitet sein, und in einer Tragikomödie dürfte am Schlusse des letzten Aktes auch nicht eine Person Grund zur Traurigkeit haben.

Wenn wir das Resultat unserer Untersuchung noch kurz zusammenfassen, so ergibt sich, daß von den 23 Szenen, aus denen das Stück besteht, 15, also mehr als die Hälfte durch den französischen Dichter teilweise oder ganz geschaffen werden mußten, während die übrigen bei Ariost sich bereits vorfinden. Mit der freien Behandlung des Stoffes geht eine ebenso freie Gestaltung der Charaktere Hand in Hand. Am wenigsten verändert ist die Person Roger's, welcher ebenso entsagungsvoll und edelmütig im Garnier'schen Stück ist, wie im Epos Ariost's. In beiden Dichtungen tritt uns besonders die Gefühlsseite dieses Helden entgegen, seine Klagen um die Geliebte, um sein eigenes Glück, nehmen einen breiten Raum ein; was aber im Epos sich gut durchführen läßt, ist nicht immer für die Bühne vom Vorteil; so dürfen wir sagen, daß Roger's Gestalt im Stück verfehlt zu nennen ist, weil sie zuviel spricht, immer spricht, nie aber auf offener Szene handelt.[1] Von Ariost'schen Helden möchten wir Taten sehen und Abenteuer, nicht aber endlose Klagen hören. Erscheint uns Roger's Charakter zu schwächlich und weiblich, so finden wir Garnier's Bradamante etwas allzu männlich, ganz verschieden von jener echten Jungfrauengestalt in der Panzerrüstung bei Ariost. Wie hätte ihr der italienische Epiker so unweibliche Worte in den Mund gelegt wie Garnier in Akt III, 6, v. 989 ff.:

S. 130): «L'unica vera novità inserita, anzi posta in coda dal francese, voglio dire la combinazione improvista del matrimonio di Leonora con Leone, non poteva essere più i n f e l i c e.» *Ähnlich äußert er sich über Melisse's Auftreten.* Pasini *glaubt, daß Garnier sie eingeführt habe, weil sie sich auch bei Ariost finde. Er wirft daher dem franz. Dichter Mangel an Selbständigkeit vor. Warum hat aber der Dichter so selbständigerweise die Leonore eingeführt? Auch sonst geht der franz. Tragiker sehr selbständig vor: wir glauben daher nicht, daß P.'s Motivierung richtig ist.*

[1]) *Dasselbe sagt* Pasini, *S. 137.*

«Si ie le puis atteindre auec le coutelas,
Je l'enuoiroy chercher vne femme là bas:
Ce mignon, ce beau fils, qui n'a bougé de Grece,
Et qui ne feit iamais preuue de sa prouesse
N'a couru la fortune et ne s'est hasardé» etc.[1])

Leon ist wie bei Ariost der zaghafte und feige *«beau fils»*, der verweichlichste Orientale, der nur auf den starken Arm seines Freundes vertraut, dessen Liebe zu Bradamante nur eine Laune ist, da er so leicht auf sie verzichten kann. Als er zum Schlusse die ihm angebotene Hand Leonoren's ohne Zögern annimmt, müssen wir überhaupt zweifeln, ob sein Charakter ernst zu nehmen ist. Viel ehrenvoller verläßt er im Epos den Schauplatz, da er dort sich stillschweigend entfernt, nachdem Roger und Bradamante sich wiedergefunden haben.[2])

Auf die Umwandlung, die Garnier mit den Eltern Bradamante's vornimmt, haben wir bereits mehrmals hingewiesen. Ihre vorzügliche Charakterzeichnung beweist, daß der französische Dichter auch über eine glückliche komische Ader verfügt. Der *«ostinato»* Aymon im *Orl. fur.* wird zum habsüchtigen Kleinbürger, dem vor allem darum zu tun ist, seine einzige Tochter möglichst vorteilhaft, vor allem *«sans dot»*, an den Mann zu bringen (v. 176 ff.):

«Ce que ie prise plus en si belle alliance,
C'est qu'il ne faudra point desbourser de finance.
Il ne demande rien.» [!]

worauf seine würdige Gattin erwidert:

«Il est trop grand seigneur.
Qu'a besoing de nos biens le fils d'vn Empereur?»

Aymon ist der geizige Alte der italienischen Komödie, der Damonio der Suppositi, welcher seine Tochter dem reichen

[1]) *Vgl. Akt IV, 3, V. 1077 ff.* — Pasini (*S. 136*) *berührt diesen Charakterzug nicht, dagegen findet er, daß die Brad. Garnier's eine größere «delicatezza» zeige, wenn sie nicht dem Vater, sondern der Mutter, und zwar in schonendster Weise mitteile, daß sie Roger allein liebe.*

[2]) *Ähnlich* Pasini, *S. 137.*

Doktor der Rechte, Cleandro, anbietet. Levrault glaubt, daß kein geringerer als Molière eine Reihe dieser komischen Szenen (Akt II, 1, 2, 3), in denen die beiden Gatten auftreten, in seinem Avare verwertet hat.[1]) Neben dem Geize macht sich bei dem alten Aymon eine gewisse Prahlerei[2]) geltend, von der wir bei Ariost nicht das Mindeste hören. Ebert glaubt daher, in Aymon den Matamoros der Komödie zu sehen.[3]) Besonders glücklich gelang dem französischen Dichter die Charakterzeichnung der Beatrix; ganz unter dem Einfluß ihres rauhen Gemahles stehend, schätzt sie wie dieser das gleißende Gold und den kaiserlichen Purpur höher als alle anderen irdischen Güter; aber noch höher steht ihrem Mutterherzen das Glück ihrer geliebten Tochter, der sie alles opfert (vgl. A. II, Sz. 3 v. 510):

«vn iour m'est ennuyeux
Quand vn iour ie me treuue absente de vos yeux!»

Als sie sieht, daß Bradamante lieber ins Kloster gehen will, als Leon nach Byzanz zu folgen, gibt sie ihre Heiratspläne auf und verspricht sogar beim Vater Fürbitte einlegen zu wollen.[4])

An die italienische Komödie erinnert auch die Gestalt des Dieners La Roque, eine ganz selbständige Schöpfung des französischen Dramatikers. Zwar tritt er nur in einer Szene (II, 1) auf, aber die wenigen Worte, die er spricht, könnten ihn nicht besser charakterisieren. Als der alte Aymon voll Wut über Renault's Ungehorsam nach Waffen ruft und die lächerlich schreckliche Drohung ausstößt (v. 457):

«Je seray dans le sang iusques à la ceinture!»

unterbricht ihn der Diener mit unverschämtem Spotte:

«Monsieur, entrons dedans, ie crains que vous tombiez,
Vous n'estes pas trop bien asseuré sur vos pieds.»

Da die übrigen auftretenden Personen eine sehr unter-

---

[1]) *Les genres litt. La Comédie, S. 27(?).*

[2]) *Vgl. Akt II, 2, v. 449, 461 u. 473.*

[3]) *Ähnlich nennt* Rigal *den Aymon einen Rodomont oder einen Taillebras (Le Th. de la Ren., in Julleville's Lit.-Ges., Bd. III, 313).*

[4]) Pasini *bespricht diesen Charakter nicht.*

geordnete Bedeutung im Stück haben, wollen wir sie nicht in das Bereich unserer Untersuchung ziehen. Im ganzen können wir sagen, daß die Änderungen, die Garnier in der Behandlung des **Stoffes** vornahm, nachteilig für den Wert der Bradamante, die Änderungen und Neugestaltung der Charaktere dagegen vorteilhaft zu nennen sind.[1])

Wie wir bereits bemerkt haben, nimmt Garnier ganz besonders die Gleichnisse aus Ariost herüber, indem er sie meist wörtlich übersetzt. Selbst, da wo die Szene ganz frei erfunden ist, werden Vergleiche aus dem Epos eingestreut. Im folgenden stellen wir eine Liste dieser meist wörtlichen Entlehnungen auf.

Vergleich:

Akt I, 1,	V. 87—90	=	Orl. fur.	C.	XLIV,	st.	92
Akt III, 2,	V. 815—818	=	„ „	C.	XLV,	„	26
„	V. 831—834	=	„ „	C.	XLV,	„	34
„	V. 837—842	=	„ „	C.	XLV,	„	36
„	V. 843—849	=	„ „	C.	XLV,	„	38
Akt IV, 1,	V. 1046—1050	=	„ „	C.	XLV,	„	71
„	V. 1051—1054	=	„ „	C.	XLV,	„	72
„	V. 1059—1669	=	„ „	C.	XLV,	„	73
„	V. 1083—1089	=	„ „	C.	XLV,	„	75
Akt IV, 2,	V. 1150—1154	=	„ „	C.	XLIV,	„	45
Akt V, 2,	V. 1567—1568	=	„ „	C.	XLIV,	„	87.[2])

Neben dem *Orl. fur.* bildeten auch die Dichtungen von Vergil und Seneca, teilweise auch von Horaz eine Quelle für die vielen Vergleiche, die Garnier in seine Tragikomödie eingeschoben hat, und welche die an und für sich schon zu langen Monologe noch mehr ausdehnen.[3])

Aus der von uns angestellten Untersuchung ergibt sich für

---

[1]) *Ähnlich* Rigal (*l. c., S. 312*) *und* Pasini, *l. c., S. 138.*

[2]) *Über diese Entlehnungen siehe bes. in* Pasini's *Arbeit* (*S. 139 —164*) *das Kapitel «La forma», welches der beste Teil der ganzen Abhandlung ist. Der Rahmen unserer Arbeit erlaubt uns nicht, näher auf diese entlehnten Stellen einzugehen.* Pasini's *Zusammenstellung ist außerdem so genau, daß kaum etwas nachzutragen wäre.*

[3]) *Vgl.* Trost, *Étude. S. 20ff., wo diese Quellen untersucht sind.*

das Verhältnis Garnier's zu Ariost folgendes Resultat: die Handlung in der französischen Tragikomödie beruht in der Hauptsache auf den letzten zwei Gesängen des *Orl. fur.* Ausgenommen den 1. Akt und die beiden letzten Szenen des 5. Aktes, folgt der französische Dichter seinem Vorbilde in allen wesentlichen Punkten, ist aber stets bestrebt, den epischen Stoff dramatisch zu gestalten und schiebt ein bei Ariost nicht vorkommendes komisches Element ein. Wörtliche Entlehnungen finden sich meist nur in den Vergleichungen. Was den Bau des Stückes betrifft, so ist Garnier darauf bedacht, die Einheiten der Zeit und des Ortes, im Gegensatze zu seiner Quelle, zu bewahren, d. h. in den Fußstapfen Seneca's zu bleiben, wodurch jedoch der Stoff viel von seinem ursprünglichen Reize verliert.

Von einer großen Anzahl von Forschern besitzen wir Urteile über den historischen und ästhetischen Wert unseres Stückes.

Als sehr wichtig scheint uns vor allem das von Vauquelin de la Fresnaie in seinem *Art poétique* gefällte Urteil, das von keinem der von uns angeführten Autoren angedeutet oder zitiert wird. Im 1. Bd. seiner *poésies diverses* (hrgs. z. Caen 1869, 3 Bde.) findet sich auf S. 86 u. 87 eine kurze Inhaltsang. der Brad. in Versen, und zum Schlusse wird das Stück als das Muster eines Dramas in bezug auf die Wiedererkennung („reconnoissance") und auf die Vermischung des Tragischen mit dem Komischen genannt.

Die Brüder Parfaict zählen es zu den schwächsten unter den Dramen Garnier's [1]), bezeichnen es aber irrtümlicherweise als die erste Tragikomödie.[2]) La Harpe, der große Kritiker des 18. Jahrhunderts, erwähnt die Bradamante nicht.[3]) Dagegen lobt Sainte-Beuve den Dichter, daß er nicht den Chor und die allzu große Einfachheit der klassischen Tragödie verwandt habe.[4]) Ebert nennt die Bradamante neben den

[1]) *Hist. du Th. fr., Bd. III, 454 f.*

[2]) *Dasselbe tut* Maupoint (*S. 58*), *welcher sagt, daß das Stück „Ariost" ganz nachgeahmt sei. — Über die erste Tragikomödie s.* Böhm, *Seneca, S. 4, Anm. 2.*

[3]) *Cours de litt., Bd. 1, 460.*

[4]) *Le 16e s., S. 274.*

Jüdinnen das bedeutendste Drama unseres Dichters, hebt besonders den Reichtum der Handlung hervor, tadelt aber das Vorherrschen des Monologes und die lockere Szenenverbindung.[1]) Moland konstatiert die Beliebtheit unseres Stückes, das noch zur Zeit Scarron's populär gewesen sei.[2]) Darmesteter und Hatzfeld bezeichnen es als das beste von allen Stücken Garnier's, nur finden sie die Mischung zwischen Komischem und Tragischem nicht immer gelungen.[3]) Nach Wenzel ist die Exposition des Stückes kurz, die Handlung einheitlich, während die Verwicklung durch die entgegengesetzten Ansichten der Hauptpersonen ungemein interessiere.[4]) Ganz besonders eingehend kritisiert Faguet Garnier's Bradamante. Er tadelt vor allem, daß Roger und Bradamante sich während des ganzen Stückes nicht sehen und daß nicht letztere anstatt Marphisens den Leon zum Kampfe herausfordert. Roger's Klagen, sagt er, würden mehr wirken, wenn sie in einem weniger geschraubten Tone gehalten wären; auch Karl's Sprache findet er schwülstig (boursouflé).[5]) Bernage, welcher sich speziell mit Garnier befaßt, urteilt sehr günstig über die Entwicklung der Handlung und der Charaktere und über die Sprache, welche manchmal an „Corneille“ erinnere.[6]) Rigal ist voll des Lobes für unsere Tragikomödie, doch sei es dem französischen Dichter nicht gelungen, die feinen, zarten Nuancen des italienischen Epos wiederzugeben, da er bald die tragische, bald die komische Seite des Stoffes übertreibe. Dagegen ist die Handlung, nach Rigal, leicht entwickelt und natürlich; bestreiten müssen wir aber seine Behauptung, daß die Szene zwischen Aymon, Renaud und Beatrix bloße Entlehnungen aus Ariost seien.[7])

Levrault[8]) endlich sagt von Garnier's Stück: «*Bien com-*

---

[1]) *S. 169. — Weiterhin tadelt er, daß die Mischung zwischen Komischem und Tragischem nicht überall durchgeführt sei.*

[2]) *Molière et la Com. it., S. 126.*

[3]) *Das Urteil stimmt genau mit dem Ebert's überein!*

[4]) Montchrestien, *S. 18.*

[5]) *La Tr. fr., 216—236.*

[6]) *Étude, S. 235.*

[7]) *Le théâtre de la Ren. (Hist., in: Juller., Bd. III. 293 ff.).*

[8]) *Drame et Trag., S. 25. Die Behauptung Levrault's, daß die*

posée et fort ingénieuse. elle renferme à côté d'épisodes chevaleresques et touchants des scènes d'un haut comique. . . . Ce fut le premier exemplaire de cette tragicomédie qui devait inspirer plus tard à des novateurs l'idée du drame romantique.»

Erst 22 Jahre nach dem Erscheinen von Garnier's Bradamante macht wieder ein Dichter den Versuch, dieselbe Episode dramatisch zu bearbeiten. 1605 nämlich veröffentlichte Charles Bauter seine beiden Tragödien «*La Rodomontade*» und «*La mort de Rodomont*».[1]) Irrtümlicherweise findet sich bei einigen Autoren die Jahreszahl 1603.[2]) Über den Verfasser wissen wir kaum mehr, als daß er von 1580—1630 lebte und ein Pariser war.[3]) Aus dem Datum seiner Geburt geht hervor, daß die beiden Tragödien Jugendarbeiten waren, und wir werden sehen, wie ihnen alle die Fehler und Schwächen solcher Jugendsünden anhängen.

Brad. die Urquelle des romantischen Dramas sei. ist mit Vorsicht aufzunehmen. Jedenfalls wirken noch eine Reihe anderer Faktoren mit zur Entstehung des «drame romantique».

[1]) *Das benützte Exemplar befindet sich in der Bibl. Nat. von Paris (YS 6680) und trägt den Titel: «La Rodomontade. Mort de Roger. Tragedies et Amours de Catherine. A Monsieur le Lieutenant Civil. Paris. MDCV». Darunter ist bemerkt: «De Meliglosse. Clarus vates orbis», worauf noch ein Vierzeiler folgt:*

> *«Je chante Rodomont, ses fureurs, ses boutades,*
> *Et comme un grand Roger l'esclava sous les fers*
> *Des Parques vaillamment, et comme les enfers*
> *Tremblerent de fraieur par ses Rodomontades.»*

Den Tragödien selbst gehen dreizehn Sonette voraus, die dem Verfasser desselben die Unsterblichkeit versprechen; unter den Sonetten befindet sich ein lateinisches, das sein Bruder gedichtet und mit der Unterschrift: J. B. Par.[isien] versehen hat. Daraus und aus dem Anagramm Meliglosse sowie aus dem Clarus vates orbis [= Carolus Basterius] fand man seinen wahren Namen Charles Bauter oder Bautier.

[2]) Léris, *Dict. port., S. 387;* Mouhy, *Abrégé, Bd. II, 23;* Maupoint *Hist., S. 273.*

[3]) Goujet, *Bibl. fr., Bd. XV, 104—108. Weitere Einzelheiten bieten noch:* Parfaict, *Hist.. Bd. IV, 38;* Beauchamps, *Rech. 2. T., S. 73;* Mouhy, *Tabl., 204 u. Abr., Bd. I, 419;* Michaud, *Biogr. univ., Bd. III, 317 (am ausführlichsten);* Didot, *Nouv. B. g., Bd. IV, 836;* Vapereau, *Dict. univ., S. 213; Gr. Enc., Bd. V, 910.*

Über die Quellen der beiden Stücke finden sich bei allen von uns zu Rate gezogenen Forschern irrtümliche Angaben. Parfaict's *Histoire du Th. fr.* erwähnt für das erste der beiden Stücke keine Quelle, das zweite «*La mort de Roger*» nennt er «*une grossière traduction*» de l'Arioste[1]; er scheint also nicht zu wissen, daß der jugendliche Roger am Schlusse des *Orl. fur.* heil und gesund aus dem Kampfe mit Rodomont hervorgeht. Beauchamps bezeichnet das zweite Stück als eine „Nachahmung aus Ariost", während er vom ersten behauptet, es sei aus Ariost genommen *(prise de l'Arioste)*.[2]) Andere Literarhistoriker geben als Quellen beider Stücke den «*Roland furieux*» an.[3])

Von dem zweiten Stücke erwähnten wir bereits, daß es nicht aus dem *Orl. fur.* entnommen sein kann, da das Epos mit der Heirat, keineswegs aber mit dem Tode Rogers endet.

Das erste Stück dagegen geht nur teilweise auf das Epos Ariost's zurück, nämlich bis zur zweiten Szene des dritten Aktes (inklusive), von wo an uns Bauter Rodomont's Heldentaten in der Unterwelt vorführt.

Der Inhalt des dem *Orl. fur.* entlehnten Teiles ist folgender. Akt I: Umgeben von seinen getreuen Roland. Regnaut, Olivier, Roger, Aymon, Marphise, Bradamante und Leon, rühmt Karl der Große die Tapferkeit seiner Paladine, die Paris von den Sarazenen befreit, und die ganze Welt mit ihrem Ruhm erfüllt haben. Nur das Schicksal Bradamante's macht ihm einige Sorgen; wohl weiß er, daß sie den Roger herzlich liebt, aber er hofft, daß sie ihn doch allmählich vergessen und dem Leon, der sie im Zweikampf soeben besiegt hat, die Hand zum ewigen Bunde reichen werde.

«Ainsi que le crayon tracé premierement
Sur la toile s'efface apres fort aisement

---

1) *Bd. IV, 77; ebenso* Goujet, *Bibl. XV, 104.*

2) *Rech., 2. Teil, S. 73; ebenso* Vapereau, *Dict., S. 213.*

3) La Vall., *Bibl. I. 365;* Mouhy, *Tabl., S. 204;* Maupoint, *Bibl., S. 272. — In* Michaud's *Biogr. univ. Bd. IV. 853 wird am Ende des Artikels auf* Moréri, *Dict. hist., hingewiesen, doch fanden wir dort Bauter nicht verzeichnet.*

Par une autre couleur, ainsi l'amour premiere
D'une fille souvent se change en la derniere.»

Aymon dagegen ist voller Freude über den Ausgang des Kampfes und er gerät in maßlose Wut, als Roland, Marphise und sein eigener Sohn Regnaut gegen eine Heirat zwischen Leon und Bradamante sich erklären, da diese bereits mit Roger verlobt sei. Von seinem Vater bekommt Regnaut die härtesten Schmähungen zu hören:

«Voicy mon impudent qui sans cesse gromelle, . . .
Qui te fait si hardy de paroistre à mes yeux, . . .
Si j'empoigne un baston, je te feray plus sage
Respecter cest endroit, et changer de langage.»

Der Kaiser ist auf Seite des alten Aymon, während die übrigen Regnaut's Partei ergreifen und den rücksichtslosen Ehrgeiz des Vaters scharf tadeln. Schon will der jähzornige Alte zum Schwerte greifen, als Roger und Leon erscheinen: so wird durch die Erzählung des Griechenfürsten vom wirklichen Sieger ein glückliches Ende des Streites herbeigeführt. Aymon fügt sich sofort, ohne jede Motivierung, in die neue Situation und nimmt Roger mit Vergnügen als Schwiegersohn an. Karl, der kurz vorher erklärt hat, er kenne Roger kaum, überhäuft ihn nun mit Lobreden, so daß dieser gerührt dankt und dem Kaiser seine Dienste anbietet. Leon tröstet sich augenscheinlich schnell über seinen Verlust, denn nun will er Doralice, von der wir jedoch weiter nichts hören, zur Frau nehmen. Gerne gewährt ihm der Kaiser die Einwilligung dazu.

Akt II: Rodomont zählt die Heldentaten auf, die er vor Paris vollführt hat, erklärt, daß selbst Pluto in der Unterwelt sich ängstige, es möchte die Erde unter seinen wuchtigen Tritten zusammenstürzen. Trotz alledem aber muß er sich schämen, da ihn vor nicht gar langer Zeit Bradamante aus dem Sattel geworfen hat; seine Ehre wieder herzustellen, ist er nun gekommen; als er aber von seinem begleitenden Schildknappen vernimmt, daß auch der von seinem heidnischen Glauben abgefallene Roger anwesend sei, beschließt er vorerst, diesem die Schärfe seines Schwertes fühlen zu lassen.

In der nächsten Szene bittet Aymon seinen neuen Schwiegersohn um Verzeihung, daß er ihm früher so feindlich gesinnt gewesen sei, was Roger ihm gerne vergessen will. Die dritte Szene zeigt uns die Hochzeitsgäste, die unter den Klängen der Musik sich an die festliche Tafel setzen, ehe das große Turnier seinen Anfang nimmt. Wir hören, wie Olivier seinen Freund Roland wegen seiner tollen Liebe zu Angelica verspottet:

. . . «le regard d'Angelique,
Cousin, comme je crois, le courage vous picque
Non l'honneur de Roger»,

worauf Roland erwidert:

. . . «Oliver j'ay franchy
Heureusement ce saut et je vis affranchy
De ses cruelles lois, cognoissant sa malice
Et le hautain refus de mon humble service.»

Karl verkündet nunmehr das Festprogramm für die nächsten acht Tage, und eröffnet das Hochzeitsmahl, während Chöre lyrische Weisen zu Ehren der Venus und anderer Gottheiten anstimmen. Da tritt plötzlich Rodomont herein und fordert unter schrecklichen Drohungen nicht nur den abtrünnigen Bräutigam Bradamante's zum Kampfe heraus, sondern alle die Ritter der Tafelrunde. Doch flößt er diesen nicht den geringsten Schrecken ein, vielmehr verspottet ihn Roland wegen seiner Niederlage durch den Arm Bradamante's und Roger macht sich sofort zum Zweikampf fertig, ohne sich von den Befürchtungen seiner Braut abhalten zu lassen.

Akt III: Als Roger nicht sofort auf dem Kampfplatze erscheint, bezichtigt ihn der prahlerische Rodomont der Schwäche und der Furcht, da es doch ehrenvoll für ihn sein müße, von Rodomont's Hand zu fallen. Endlich findet sich jener am Platze ein (2. Sz.), begleitet von den Hochzeitsgästen und der weinenden Braut, die er vergebens zu trösten sucht. Ehe die beiden Gegner aufeinander losstürzen, schleudern sie sich, nach Art der Helden vor Ilion, Drohungen und Schimpfworte ins Gesicht. Der Kampf dauert nicht lange; Rodomont's Rüstung wird durchbohrt,

sein Degen bricht entzwei, er stürzt sich ohne Waffe auf den Gegner, der ihm jedoch den Todesstoß versetzt; so stirbt er mit den Worten:

«Je renie Mahon, j'enrage, je despite.»

Mit dieser Szene endet bei Ariost der 46. und letzte Gesang seines Epos. Für den folgenden Teil ist Chapuys' *Roland furieux*, die Quelle, die keiner der oben genannten Forscher zu kennen scheint, und die sich am Ende der Chapuys'schen Übersetzung des *Rol. fur.* von Ariost befindet, ohne durch eine besondere Angabe von dieser getrennt zu sein.[1])

Über das Verhältnis des ersten Teiles zum *Orl. fur.* ist folgendes zu bemerken:

Der erste Akt des Stückes zeigt einige Ähnlichkeit mit Garnier's Bradamante, besonders die Rede Karl's des Großen bewegt sich großenteils in demselben Ideengeleise. Ch. Bauter kannte ohne Zweifel die Tragikomödie; eine Stelle derselben entnimmt er sogar nahezu wörtlich dem Stücke Garnier's[2]); außerdem deutet eines der erwähnten Sonette[3]) darauf hin, daß man ihn bei Lebzeiten schon für einen Nachahmer des Dichters der Bradamante hielt. Bauter setzt mit seiner Handlung da ein, wo Garnier die Lösung des dramatischen Knotens herbeiführt (Akt V, 4), nur daß bei diesem die

---

[1]) G. Chapuys, *Roland furieux, contenant la mort de Roger . . . mise d'italien de J. B. Pescatore. Lyon. 1553. 8°.*

[2]) *Garnier, Brad., Akt IV, 2, v. 1151:*

«Ainsi pour vous, taureaux, vous n'escorchez la plaine,
Ainsi pour vous, moutons, vous ne portez la laine,
Ainsi, mousches, pour vous aux champs vous ne ruchez,
Ainsi pour vous, oiseaux, aux bois vous ne nichez».

Vgl. damit Bauter, La Rod. (I. Akt):

«Ainsi mouches pour vous ne sont pas vos ruchées,
Ainsi oyseaux pour vous ne sont point vos nichées,
Ainsi moutons pour vous la laine ne portez
Ainsi taureaux pour vous la terre n'escartez.»

[3]) *Die letzten Verse desselben lauten:*

«S'il est ainsi tu as, comme je crois,
L'âme, l'esprit, d'Euripide Gregeois
Ou de Garnier l'esprit dans toy reposé.»

Szene mit der Enthüllung Leon's beginnt[1]), während bei Bauter dies erst in der Mitte des ersten Aktes geschieht, als Aymon noch im heftigen Streite mit Roland, Marphise und Regnaut liegt. Der Verfasser der Rodomontade hält sich hier jedoch mehr an Ariost; er führt Roland und Olivier redend ein, wie es dieser tut (C. XLIV, st. 60), läßt, wie der italienische Dichter, (C. XLV, st. 104), Bradamante an dem Streite Aymon's mit seinen Widersachern teilnehmen, wogegen sie bei Garnier nicht anwesend ist (Akt IV, 5). Wie bei Ariost (C. XLVI, st. 64), so bittet Aymon in der Rodomontade seinen Schwiegersohn Roger um Verzeihung wegen seines früheren Verhaltens[2]); bei Garnier ist die Stelle ausgelassen.[3]) Dagegen ahmt er den letzteren darin nach, daß er Bradamante am Ende des Streites auf der Bühne erscheinen läßt, während sie bei Ariost in ihrer Kemmenate bleibt, und daß er Leon mit Doralice sich vermählen läßt (bei Garnier mit Leonore).

Vom 2. Akte an hat Bauter kein anderes Vorbild mehr als den *Orl. fur.*[4]) Rodomont's erstes Auftreten[5]) ist eigene Zutat des dramatischen Dichters, wobei er sich allerdings auf die beiden Stanzen 102 u. 103 des 46. Gesanges stützt; eigene Erfindung des französischen Tragikers ist auch die Schilderung des Hochzeitsmahles[6]), die Einführung von Chören[7]), augenscheinlich eine Nachahmung der klassischen Tragödie, endlich die Worte Karl's und das Gespräch zwischen Olivier und Roland vor dem zweiten Auftreten Rodomont's.[8])

---

[1]) *Akt V, 4, V. 1630:*
«Voicy le Chevalier d'incroyable vertu» etc.

[2]) *Akt I, Sz. 3.*

[3]) *Vgl. Akt V, Sz. 7.*

[4]) *Orl. f., C. XLVI, st. 101—140.*

[5]) *Im Epos erscheint Rodomont am letzten, d. h. neunten Tage der Hochzeitsfestlichkeiten (C. XLVI, st. 74 u. 101), bei Bauter kommt Rodomont zwei Tage vor der Hochzeit an (Akt II, 1).*

[6]) *Vgl. Orl. fur., C. XLVI, st. 73, 74 und 75, wo nur ein paar Verse dasselbe schildern. — Ariost gibt dagegen eine lange Beschreibung eines von Melisse gewirkten Teppichs (ibd., st. 76—101).*

[7]) *Die Verse des Chores werden hier gesungen («Chœur des Musiciens»).*

[8]) *Karl setzt in einer langen Rede das Programm für die Festlich-*

Auch Rodomont's Aufschneidereien bei diesem letzten Auftreten finden sich nicht bei Ariost, der dem Helden nur wenige Worte bei dieser Gelegenheit in den Mund legt.[1]) Dagegen ist der rührende Abschied Roger's von seiner geliebten Braut ganz nach der Quelle geschildert und ist als der schönste Teil des Stückes anzusehen. Wie besorgt frägt Roger nicht seine Braut, warum sie denn so furchtsam sei:

> *«Et qu'est ceçy, mon cœur, ma chere Bradamante,*
> *Je vous vois toute pasle et craintifve et tremblante?»*
>
> (Akt III, 2).

Und wie rührend ist deren Antwort:

> *«Puis je avoir du plaisir vous voyant à mes yeux*
> *Marteller et blesser par cet audacieux?*
> *Non, non, autant de coups qui toucheront vos armes,*
> *Me seront tout autant de fleches et d'alarmes,*
> *Qui viendront m'assaillir . . .»* (ibd.)

Der Zweikampf der beiden Helden mußte natürlich im Drama anders dargestellt sein, als im Epos; hier[2]) wird Rodomont am Schenkel verwundet, so daß er zu Boden sinkt, worauf sich Roger auf ihn stürzt und ihm nach kurzem Ringen den Todesstoß versetzt. In der Tragödie bricht Rodomont's Degen entzwei, und Roger tötet mit Leichtigkeit den waffenlosen Gegner. Das Gespräch, das während des Kampfes zwischen Roger und Rodomont geführt wird, ebenso die Beglückwünschung des Siegers durch die Zuschauer und die Anordnung Karl's, daß die Leiche des Rodomont den Raben zum Fraße vorgeworfen werde, sind Zutaten Bauter's. Bei Ariost flieht bekanntlich die Seele Rodomont's aus dem Leibe und eilt hinab in das düstere Reich der Unterwelt:

> *«Alle squallide ripe d'Acheronte,*
> *Sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,*

---

keiten fest und fordert die Ritter zur eifrigen Teilnahme an den Turnieren auf. Olivier's und Roland's Gespräch ist bereits erwähnt worden.

[1]) *Orl. f., C. XLVI, 105 u. 106. Nur der vorletzte Vers von st. 106 enthält eine gewisse Prahlerei:*

> *«Se non basta uno, e quattro e sei n'accetto.»*

[2]) *Orl. fur., C. XLVI, st. 130 ff.*

Bestemmiando fuggì l'Alma sdegnosa,
Che fu sì altiera al Mondo e sì orgogliosa.[1]»

Von den Veränderungen, die in der Rodomontade an einzelnen Charakteren gemacht wurden, heben wir besonders diejenigen hervor, welche an dem Charakter der Hauptperson, an Rodomont, zu bemerken sind. Ariost charakterisiert, wie soeben bemerkt wurde, seinen Helden:

«*Che (l'Alma sdegnosa) fu sì altera al Mondo e sì orgogliosa.*»

Stolz und hochmütig ist er auch bei Bauter, aber dieser stolze Hochmut wird zum Spott durch die ungeheuerlichen Aufschneidereien, die sich nahezu in jedem Gedanken finden, den er ausspricht. Führen wir einige seiner „Rodomontaden" an. Von seinen Heldentaten bei der Belagerung von Paris erzählt er u. a. folgendes:

«*Quand je frappois du pied, le carreau offensé,*
Sur lequel je frappois estoit tout embrazé
Le feu de ce carreau croissoit en telle sorte
De carreaux en carreaux, que soudain une porte
Se trouvoit embrasée, et ses rameaux ardans
Alloyent de coup sur coup tellement s'estendans
Dedans ceste maison qu'aussi tost sa voisine
Arse m'estoit apres sa voisine en ruine.» (Akt II, 1.)

Pluto zittert in seinem Reiche, wenn des Helden Tritt auf der Erde erdröhnt, Nereus beschwichtigt die Wogen auf Rodomont's Befehl. Bei Ariost will dieser mit vier oder sechs Rittern den Kampf aufnehmen[2], bei Bauter fordert er alle Anwesenden in die Schranken (II, 3):

«*Un de tes palladins n'estre pas suffizant*
Pour s'attaquer à moy, qu'ils viennent tous ensemble.»

Als er bereits den tödlichen Streich empfangen hat, ruft er noch prahlend und drohend seinem Sieger zu:

«*. . . Ah je suis assez fort*
Pour ores te dompter et te donner la mort!»
(Akt III, 2)

[1]) *Letzte Stanze des Epos.*
[2]) *Orl. fur., C. XLVI, st. 106.*

Wie kommt Bauter zu dieser fundamentalen Veränderung eines bei Ariost ganz ernst zu nehmenden Charakters? Zwei Möglichkeiten einer Erklärung sind vorhanden. Dem Dichter konnte die Gestalt Aymon's in Garnier's Bradamante vorgeschwebt haben, die ja ganz lebhaft an Rodomont erinnert, oder — und das ist das Wahrscheinlichere — Bauter dachte an den «*miles gloriosus*» der französischen und der italienischen Komödie.[1]) Dort fand er nicht nur einen derartigen Charakter fertig geschaffen vor, sondern er fand sogar schon einen Rodomont in der französischen Komödie, der mit denselben Eigenschaften ausgestattet war, wie er ihn dann in seiner *Rodomontade* schuf.[2]) Natürlich wollte Bauter mit seinem Rodomont nicht einen Lustspielhelden, sondern eine echt tragische Bühnengestalt schaffen.

Neben dieser Hauptperson des Stückes treten die übrigen Rollen nur wenig hervor. Auch fehlt ihnen jede psychologische Grundlage; so will Aymon zuerst nur Leon, den Thronfolger des byzantinischen Reiches, zum Schwiegersohn, nimmt aber dann mit Roger ebensogut vorlieb, ohne daß dieser, wie bei Garnier, die Königskrone von Bulgarien erhalten hat: die Sinnesänderung Aymon's ist also nicht motiviert. Leon's plötzliche Verlobung mit Doralice ist ebensowenig begründet.

Nur Roland's Charakter weist eine Eigentümlichkeit auf, die wir bei Ariost an dieser Stelle nicht bemerken. Olivier neckt ihn wegen seiner Liebe zu Angelica, indem er seines Freundes brennende Begierde, im Turniere aufzutreten, dahin auslegt, daß dieser dort von Angelika gesehen zu werden wünsche. Roland entgegnet ihm aber, seine törichte Liebe zu dieser spröden Schönen sei längst schon gestorben. Später (Akt II, 3) heißt es, daß Thetis ihn unverwundbar gemacht habe. Diese beiden neu hinzugefügten Bemerkungen über Roland wären sicherlich besser weggeblieben, da sie uns diese bei Ariost so menschlich sympathische Figur etwas entfremden, und unnatürlich erscheinen lassen.

---

[1]) S. Fest, *Der mil. glor., S. 58 ff., wo diese Gestalt in einer Reihe von Komödien des 16. Jahrh. nachgewiesen wird.*

[2]) *In* Remy Belleau's *Reconnue findet sich der Cap. Rodomont; s. darüber* Fest, *l. c., S. 34 ff.*

Bradamante und Roger, das glückliche Brautpaar, sind entschieden am besten gezeichnet, doch treten sie nur in der rührenden Abschiedsszene hervor, auch ist nicht eine Spur psychologischer Entwicklung in ihrer Liebe vorhanden, die uns die beiden Gestalten interessant machen könnte.

Wörtliche Entlehnungen, wie sie bei Garnier's Tragikomödie zu finden sind, haben wir hier nicht entdeckt; die bereits zitierten zwei Gleichnisse sind die einzigen in der Rodomontade.

Fassen wir die vorstehende Untersuchung kurz zusammen, so müssen wir sagen, daß das Stück, soweit es seinen Stoff Ariost's Epos entlehnte, wohl eine lebendige Handlung aufzuweisen hat, daß ihm dagegen jede psychologische Entwicklung sowohl im Aufbau der Handlung wie in der Zeichnung der Charaktere fehlt. Da der Eindruck, den die Rodomontade macht, ein durchaus komischer ist, verdient sie überhaupt nicht den Namen Tragödie. Eher wäre man versucht, sie für die Parodie einiger der Ariost'schen Heldengestalten anzusehen.

Nur wenige Forscher haben sich mit diesem Stücke beschäftigt. Die Brüder Parfaict tadeln vor allem die Rodomontade.[1]) Goujet nennt *La Rodomontade* und *La mort de Roger* Stücke, welche die Aufmerksamkeit des Lesers nur in geringem Maße verdienten.[2]) Nach Mouhy ist die erstgenannte *«une tragédie on ne peut pas plus foible»*.[3]) Bei Michaud endlich heißt es von Ch. Bauter: *«Il prend le nom de Méliglosse — c'est à dire langue de miel, qui ne lui convenait guère; car sa versification est très dure.»*[4]) Wir können den absprechenden Urteilen, welche wir soeben angeführt haben, nur beistimmen.

Trotz ihrer Minderwertigkeit erlebte die *Rodomontade* mehrere Auflagen. Bereits 1613[5]) erschien die zweite zu

---

[1]) *Hist. d. Th. fr., Bd. IV, 75.*

[2]) *Bibl., Bd. XV, 104.*

[3]) *Tablettes, S. 204.*

[4]) *Biogr. univ., Bd. III, 317.*

[5]) Léris, *Dict., S. 387: «fort rare et peu connue». Dasselbe sagt*

Rouen, welche nach Brunet einige Veränderung aufweist und von der nur mehr wenige Exemplare existieren; zwei weitere Auflagen erschienen 1619 und 1620 zu Troyes.[1])

Das nächste Stück, welches uns beschäftigt, ist die *Bradamante* La Calprenède's, welche 1637, also ein Jahr nach Corneille's „Cid", im Drucke erschien[2]), nicht 1636, wie Goujet fälschlicherweise angibt.[3]) La Calprenède ist eigentlich nur als Romanschriftsteller in der Literatur bekannt, doch ist seine Tätigkeit als Dramatiker nahezu ebenso umfangreich.

Geboren in der Gascogne, trat er frühzeitig in ein Pariser Garderegiment ein mit dem Manuskript des Mithridate in der Tasche, welcher im nämlichen Jahre wie die Bradamante gedruckt und aufgeführt wurde. Auf diese beiden Stücke folgen

---

Mouhy, *Abr., Bd. I, 419*; *Anecd. dram., Bd. II, 141*; Brunet, *Man. du Libr., Bd. III, 1590.*

[1]) Parfaict, *Hist., Bd. IV, 38;* La Vallière, *Bibl. d. Th. fr., Bd. I, 365;* Beauchamps, *Rech., 2. Teil, S. 73;* Brunet, *Man., Bd. III, 1590.*

[2]) *Wie beliebt die Fortsetzungen des Orl. fur., in denen die Schicksale der Ariost'schen Helden meist in grotesker Weise weiter erzählt werden, in Frankreich waren, beweist der Umstand, daß noch zwei Tragödien diesen Stoff behandeln. Wir haben aus dem Jahre 1625 «La mort de Roger» und «La mort de Bradamante, tragédies tirées de la suite de l'Arioste»* (s. Parf., *Hist., Bd. IV, 77;* Beauchamps, *Rech., 2. Teil, S. 97;* La Vallière, *Bibl., Bd. I, 365;* Léris, *Dict., S. 88*). *Beide Stücke erschienen in der Sammlung «Le Théâtre françois», Paris, G. Loyson, 1623, bzw. 1625. 8⁰. Von der «Mort de Bradamante» erschien übrigens, nach* Parfaict, *Hist. (ibd.), bereits 1622 eine Sonderausgabe (s. auch* Léris, *Dict., S. 88*).

[3]) *Bibl. fr. XVIII, 226, ebenso* Léris (*Dict. 88*)*;* Lucas, *Hist., Bd. III, 280. — Das Datum 1637 geben an:* Beauchamps (*Rech., 2. Teil, S. 171*)*;* Parfaict (*Hist., Bd. V, 217*)*;* Mouhy (*Tabl. I, 30; Abr., Bd. I, 70*)*;* Nicéron (*Mem., Bd. XXXVII, 235 u. 243*)*;* La Porte et Chamfort (*Dict., Bd. III, 562*)*;* Michaud (*Biogr. univ., Bd. IV, 428*)*;* Didot (*Biogr. gén., Bd. XXVIII, 447*)*;* Vapereau (*Dict. univ., S. 1151*)*; La Grande Encycl., Bd. XXI, 705, woselbst Ausführlicheres über sein Leben nachzulesen ist. Auch sei hier noch auf* Körting (*Gesch. d. frz. Romans, I. 245*) *hingewiesen, der aus den oft höchst dramatisch geschriebenen Romanen schließt, daß La Calpr.'s Dramen „relativ wertvoll" seien.*

noch sieben weitere, meist historischen Inhalts, welche sich bei Beauchamps verzeichnet finden.[1])

Folgendes ist kurz der Inhalt der *Bradamante.* [2])

Akt I: Roger wird von Leon gebeten, den Zweikampf mit Bradamante für ihn und in seiner Rüstung auszufechten; vergebens sträubt sich der unglückliche Held dagegen, doch die Bitten des Griechen sind so eindringlich, die Dankesschuld dünkt Roger so groß, daß er schließlich zusagt, nicht ohne seine eigene Tapferkeit zu verwünschen, die ihm ein so verhängnisvolles Geschenk geworden sei. Bradamante, welche ihren geliebten Roger weit in der Ferne glaubt, wünscht seine Ankunft dringend herbei, um sie aus der drohenden Gefahr zu befreien, im Kampfe gegen den Griechenjüngling zu unterliegen. Denn die Stunde des Kampfes ist bereits nahe, und Karl läßt sich trotz der Bitten Marphise's und Leon's, welch' letzterer aus aufrichtiger Liebe zu Bradamante vom Kampfe zurückschreckt, nicht bewegen, im letzten Augenblick den Zweikampf zu verbieten. Der Akt schließt mit einem Dialoge zwischen Aymon und Marphise, in dessen Verlaufe der Vater Bradamante's das kühne Amazonenmädchen wegen ihrer Parteinahme für Roger mit scharfen Worten tadelt.

Akt II: Zwei Monologe eröffnen diesen Akt; in dem einen sucht Leon seinen Betrug, Roger an seiner Statt in den Kampf zu schicken, zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß seine Liebe zur Gegnerin während desselben ihn verwirren möchte; in dem anderen Monologe überlegt Roger vergeblich, wie er seiner ihn nicht kennenden Geliebten im Kampfe gegenübertreten solle; die Bradamante besiegen, heißt für ihn, sie verlieren, sich von ihr besiegen lassen, ist gleichbedeutend mit Treubruch an dem Freunde. Nachdem Aymon noch einmal den Versuch gemacht hat, seine Tochter vom Kampfe abzuhalten und Leon's Hand ohne Kampfesbedingung anzunehmen, beginnt der Zweikampf; lange hält

---

[1]) *Recherches, 2. Teil, S. 125 ff.*

[2]) *Benütztes Exemplar: La Bradamante, Tragicomedie, A Paris, 1637. 4°. Das Priv. ist ausgestellt am 7. Febr. 1637, während das des Mithridate bereits das Datum des 30. Sept. 1636 trägt.*

sich Roger in der Verteidigung; als aber Bradamante einen Augenblick zurückweicht, drängt er ihr nach, entreißt ihr den Degen, so daß sie sich für besiegt erklären muß.

Akt III: Während Bradamante trostlos über ihre Niederlage ist und sich weder von ihrem Bruder Renaud noch von ihrer Freundin Marphise freudig stimmen läßt, wird auch Roger seines Sieges nicht einen Augenblick froh, sondern klagt laut das Schicksal an. Schon will Karl dem Griechenfürsten, der ja als Sieger gilt, den köstlichen Preis, die Hand Bradamante's, zuerkennen, als Renaud und Marphise, zum größten Ärger des alten Aymon, den königlichen Richter bewegen, Leon nur dann den Preis zu gewähren, wenn er noch mit Roger, dem heimlichen Verlobten Bradamante's, kämpfe.

Akt IV: Leon, der feige Orientale, welcher auch diesmal nicht in die Schranken des Kampfplatzes zu treten wagt, sucht seinen Helfer auf; er findet ihn in tiefster Traurigkeit, deren Grund zu erfahren ihm auch gelingt. Nun will Leon zeigen, daß auch er edel sein kann und verzichtet auf weitere Bewerbung um die schöne Tochter Aymon's.

Akt V: Beide gehen nun an den Hof, an welchem man schon glaubt, der Grieche habe die Flucht ergriffen. Sie enthüllen nun, wer der eigentliche Sieger im Kampfe gewesen ist; da gleichzeitig bulgarische Gesandte dem Roger, der ihr Volk so ritterlich in der Schlacht von Novengardes unterstützt hatte, die königliche Krone anbieten, steht einer endgültigen Verlobung der beiden Liebenden auch von Seite des ehrgeizigen Aymon kein Hindernis mehr im Wege.

Der Gang der Handlung ist nahezu ganz derselbe wie bei Ariost. Die wenigen Punkte, in denen er von seiner Quelle abweicht, sind folgende: Der französische Dichter drängt die ganze Handlung in den Zeitraum eines Tages zusammen, um die Einheit der Zeit zu retten, während bei Ariost, wie wir früher gesehen haben, eine viel längere Zeit angegeben ist. Auch die Beobachtung der Ortseinheit zwingt den dramatischen Dichter, vom Epos abzuweichen, wo verschiedene Schauplätze (Leon's Heimat, Bradamante's Wohnung, die Kaiserpfalz, die Wildnis etc.) anzunehmen sind. Von den

Personen, die im *Orl. fur.* auftreten, vermissen wir bei La Calprenède Aymon's Frau, Beatrix, wogegen La Calprenède eine neue Rolle in Zenon, dem „Freunde" (Vertrauten!) Leon's, schafft.

Ferner ließ der französische Dichter mit richtigem Gefühle die Zauberin Melisse aus seiner Tragödie fort, indem er Leon nicht durch die Führung Melisse's, sondern auf eigenen Antrieb den Ort besuchen läßt, wo Roger sich aufhält:

«Je me sens inspiré de visiter ce bois»

(Akt IV, Sz. 3, S. 85).

Endlich erscheint bei La Calprenède in der Schlußszene die glückliche Bradamante auf der Bühne, während sie bei Ariost in der stillen Kammer Freudentränen vergießt (*Orl. fur.*, C. XLVI, st. 65).

Was die Charaktere der einzelnen Personen betrifft, so leiden sie an demselben Fehler, wie die Garnier's; sie sprechen zu viel, und handeln zu wenig; entweder sind sie ohne jede Entwicklung, oder, wenn sie ihren Sinn ändern, gibt der Dichter kein hinreichendes Motiv an (z. B. im Falle Leon's); während Garnier's Helden immer noch eine gewisse Rauheit und unbeholfene Naivität an sich haben, fehlt den Gestalten im Stücke La Calprenède's auch diese, bei Ariost so scharf hervortretende Eigenschaft. Roger und Leon denken zu viel, sprechen zu viel in Antithesen, als hätten sie die Logik des Aristoteles im Kopfe. Man merkt, daß der Verfasser des Stückes den *Cid* kannte, wo ähnliche innere Konflikte auf der Bühne analysiert werden. La Calprenède scheint überhaupt nicht die Absicht gehabt zu haben, einigermaßen historisch getreue Charaktere zu schaffen, sondern er wollte ein ganz modernes Stück schreiben mit Franzosen des 17. Jahrhunderts auf der Bühne. Darum macht er Kaiser Karl zum „König". Roger ist bei ihm das Vorbild eines galanten Hofmannes; gleich bei seinem ersten Auftreten am Hofe sagt er dem Könige und seinem Gefolge die plattesten Schmeicheleien (Akt I, Sz. 6, S. 24). Die *Bradamante* La Calprenède's ergeht sich in herben Vorwürfen gegen ihren Geliebten den sie wiederholt des Treubruchs beschuldigt;

trotzdem erklärt sie, ihn noch zu lieben; wir sehen in ihr das leidenschaftliche Weib, leidenschaftlich im Zorne und in der Liebe. Vgl. z. B. Akt I, 3, S. 27:

> *«Mon cœur ne retient plus la douleur qui te presse*
> *Il est vray ce perfide a faussé sa promesse,*
> *L'ingrat a violé sa foy.*
> *Il n'a point de regret de t'avoir délaissée,*
> *Et ne se souvient plus de toy*
> *Quoiqu'il vive dans ta pensée.*
> *Quel esprit prevoyant eust recognu la faute*
> *Des serments qu'il me fit d'une amitié si saincte,*
> *Et de tant de fidélité?*
> *Que j'eusse creu faillir contre mon grand courage,*
> *De soupçonner de lâcheté,*
> *Ses discours et son beau visage.»*

In diesem Tone schmäht sie den abwesenden Roger den ganzen ersten Teil des Stückes hindurch. Wieviel edler spricht doch die Bradamante des Ariost von ihrem fernen Geliebten! Zwar fürchtet auch sie dann und wann, er könnte sie vergessen haben, aber gleich fassen wieder Hoffnung und Zuversicht in ihrem Herzen Platz:

> *«Nuovo pensier ch'a questo poi succede,*
> *Le dipinge Ruggier pieno di fede.»*
>
> (C. XLV, st. 29.)

Wie bei Garnier, so hat auch in diesem Stücke der alte Aymon einen Stich ins Derbkomische. So sagt er z. B. in der 3. Szene des 2. Aktes (S. 29) zu seiner eigenen Tochter:

> *«Va, tygresse, va monstre, horreur de la nature,*
> *Veuille le Ciel sur toy venger ta propre injure*
> *Et pour te faire voir son pouvoir absolu,*
> *Te perdre en ce combat, puisque tu l'as voulu.»* [1])

Doch als er seine Tochter am Kampfplatze erscheinen sieht, vergißt er seinen Groll und ruft in gerechtem Vaterstolze aus:

---

[1]) *Vgl. Akt I, 7, S. 19, die Worte, welche er an Marphise richtet, ferner Akt II, 5, S. 32, wo Aymon seinen Sohn Renaud zurechtweist.*

«Cette férocité pleine de tant d'audace,
Qui mesme sous l'armet se remarque en sa face,
Ce port majestueux et doux également
Paroist en mesme temps redoutable et charmant.»
(Akt II, 4, S. 31.)

Im Stile und im sprachlichen Ausdrucke ist das Stück La Calprenède's vollständig unabhängig von seiner stofflichen Quelle; die vielen bei Ariost und bei Garnier vorkommenden Vergleiche sind hier verschwunden bis auf einen, der dem *Orl. fur.* entlehnt zu sein scheint:

«Et le sang qui ruisselle en mille et mille lieux.»
(Akt V, 2, S. 92.)

Vergleiche damit *Orl. fur.* (C. XLIV, st. 87):

«E il sangue, come un rio, corre alla valle.»

Die Frères Parfaict meinen, daß der Verfasser seinen Vorgänger Garnier nachgeahmt habe [1]; es kann das höchstens für die Charakterzeichnung Aymon's gelten; im übrigen schließt er sich, wie wir gesehen haben, ausschließlich an die italienische Quelle an.

Wollen wir ein kurzes Urteil über die Bradamante La Calprenède's fällen, so müssen wir vor allem von einer Vergleichung mit der Bradamante-Episode im ital. Epos absehen; wir dürfen die Ariost'schen Helden nicht mit den höfischen Gestalten La Calprenède's in Zusammenhang bringen. Unter dieser Bedingung aber ist dem Stücke ein gewisser Wert nicht abzusprechen: psychologische Vertiefung einzelner Charaktere, spannender Gang der Handlung und leicht dahinfließende Sprache sind die Hauptvorzüge des Stückes.

Die wenigen Kritiker, welche das Werk erwähnen, scheinen unsere Meinung über dessen Wert nicht zu teilen. So nennen es die Frères Parfaict das schwächste Stück des Dichters in bezug auf den Aufbau, die Versifikation und die Charaktere.[2]

[1] Hist., *Bd.* V, 217.

[2] *Hist.. Bd. V, 217: «De toutes les pièces de M. de la Calprenède, voici la plus faible pour la conduite, et la versification, et nulle noblesse dans la peinture des caractères de ses personnages. On y trouve même des scènes qui frisent les discours des petits bourgeois.»*

Mouhy gibt ihm die Epitheta «*médiocre et mal dialogué*».[1]) Ähnlich urteilt Pifteau darüber, wenn er sagt: «*Bradamante est une des plus faibles pièces de l'Auteur à tous les points de vue, n'ayant rien de réussi: ni l'intrigue, ni les vers, ni les caractères, ni le ton qui n'est celui d'une comédie bourgeoise.*»[2])

Es scheint, als ob die Bradamante La Calprenède's eine Zeitlang dem bekannten Festarrangeur Ludwig XIV., dem Herzog von Saint-Aignan zugeschrieben worden sei; wenigstens finden sich diesbezügliche Bemerkungen bei Beauchamps[3]) und Goujet;[4]) der Irrtum kam wohl daher, daß La Calprenède's Tragödie anonym erschien und daß Saint-Aignan, allerdings 27 Jahre später (1664), eine *Bradamante ridicule* schrieb, die jedoch nicht gedruckt wurde.

Zu den Stücken, welche ebenfalls die Bradamante-Episode behandeln, gehören auch «*Les amours d'Angelique et de Medor*» von Gabriel Gilbert[5]), obwohl der Titel eher eine Nachahmung der später zu besprechenden Roland-Episode vermuten ließe. Das Stück erschien im Drucke 1664.[6]) In der

---

[1]) *Tablettes, Bd. I, 30.*

[2]) *Hist., S. 139.* Pifteau's *Urteil scheint ein Plagiat der Br. Parfaict zu sein.*

[3]) *Rech., 2. Teil, S. 153: «Cette pièce, suivant M. d. C., est douteuse entre lui et le duc de Saint-Aignan.»*

[4]) *Bibl. fr., Bd. XVIII, 226: «L'Abbé de Marolles, dans son Dénombrement d'Auteurs, attribue à Fr. de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, une pièce de Théâtre intitulée Bradamante, et M. l'Abbé d'Olivet dit qu'il y eut en effet une Tragi-Comédie sous ce titre, imprimée sans nom d'Auteur en 1637. Les Écrivains de l'Hist. du Th. fr. (Parfaict) ne la nomment point: ils ne parlent que de la Tragi-Comédie de Bradamante, du Sieur de la Calprenède qui est de 1636.» Die beiden Stücke von 1637 u. 1636 sind identisch, da ja, wie wir bereits bemerkt, La Calprenède's «Bradamante» 1637 erschien.*

[5]) *Das benützte Exemplar (s. Bibliogr.) befindet sich in der Bibl. nat. zu Paris (Y. Th. 806).*

[6]) *Alle von uns zu Rate gezogenen Forscher führen dieses Datum an:* Fr. Parfaict (*Hist. IX, 247*); Beauch. (*Rech., 2. Teil, S. 169*); Léris (*Dict., S. 33*); La Vallière (*Bibl., Bd. III, 17*); Anecd. dram. (*Bd. I, 65*); La Porte et Chamfort (*Dict. I, 87*), *die auch eine kurze Inhaltsangabe des Stückes bringen:* Didot (*Biogr. gen., Bd. XX, 495*); Brunet (*Man., Bd. II, 1591*); Vapereau (*Dict. un., S. 884*); Lucas, *Hist. III, 295. Nur* Mouhy (*Abr. I, 36; II, 170*) *gibt*

Vorrede sagt der Verfasser, daß es sein 16. Drama sei. Von Gilbert wissen wir, daß er der reformierten Kirche angehörte und im Dienste der Königin Christine von Schweden stand; nach Goujet nahm er (vor 1657) einen längeren Aufenthalt in Italien [1]; trotz seiner hohen Stellung als *«Secrétaire des commandements»* bei der Königin Christine und trotz seiner fruchtbaren Schriftstellerei [2]) waren seine Vermögensverhältnisse stets zerrüttet; er starb um 1680 in großer Armut in einem fremden Hause.[3])

Wir wollen nunmehr versuchen, die etwas verwickelte Handlung der *«Amours d'Angelique et de Medor»* in kurzen Zügen zu schildern.

Akt I: Arimand (mit seinem wahren Namen Medor), erzählt seinem Vertrauten, daß er aus Liebe zu Angelika ihres Vaters Reich vor Aufruhr geschützt habe und nunmehr schon seit sechs Monaten am französischen Hofe weile, um stets in ihrer Nähe zu sein. Ein bevorstehendes Turnier, für welches jede der Damen am Hofe einen ihr sympathischen Ritter als Kämpen auszuwählen hat, soll dem verliebten Arimand zeigen, ob seine Geliebte ihm wirklich zugetan ist. Zu diesem Zwecke streut Alidor, der Vertraute Arimand's, das Gerücht aus, Medor sei aus Spanien zurückgekehrt, und wolle sich als Ritter für Angelika anbieten und so, laut Beschluß des Kaisers, deren Hand gewinnen. Da

---

das Datum 1644 an, was zweifellos auf einen Druckfehler zurückzuführen ist.

[1]) *Bibl. fr., Bd. XVIII, 87.* — G. Hartmann *scheint Goujet's Angaben nicht zu berücksichtigen (s. Hartm., Mérope, S. 15); vgl. Kritik d. Arbeit v.* Stiefel *(ZfSp. 1893, Bd. XV, S. 43 ff.). — Auf* Goujet *stützen sich* Haag, *La Fr. prot., Bd. V, 265—267; La Gr. Enc., Bd. XVIII, 930.*

[2]) *Nach* Goujet *(Bibl. fr., Bd. XVIII, 86) ist er der Verfasser von 5 Tragödien, 4 Tragikomödien, 2 Schäferdramen u. 1 Komödie; außerdem schrieb er noch einige lyrische Sachen. Goujet's Angaben können nicht richtig sein, da ja Gilbert seine Tragikomödie Angélique et Médor bereits das 16. Stück nennt.* Beauchamps *behauptet, die anderen Stücke seien unbekannt (Rech. II, 168).* Auch Brunet *(Man., Bd. II, 1591) führt nur die von Goujet erwähnten Stücke an. Demnach scheinen die fehlenden bis jetzt nicht bekannt zu sein.*

[3]) Beauchamps, *Rech. II, 170.*

aber Angelika befürchtet, Medor möchte zu spät erscheinen, bittet sie Arimand, den sie wegen seines opferwilligen Diensteifers heimlich liebt, an Stelle jenes Ritters für sie in die Schranken zu treten.

Akt II: Nachdem Angelika erzählt hat, daß sie Medor Liebe schulde, weil er sie von den verderbbringenden Klauen einer Bärin gerettet habe, erhält sie den Besuch dreier „Freundinnen", deren Namen uns gut bekannt sind, nämlich von Marphise, Isabelle und Bradamante; dank ihrem weiblichen Scharfsinne entdecken sie bald, daß Angelika eine stille Neigung für den schönen Arimand hegt, die dieser nicht unerwidert läßt und da nun jede von ihnen gleichfalls in Liebe zu dem Jüngling entbrannt ist und den Wunsch hegt, er möchte ihr Kämpfer im Turniere sein, so verleumden sie ihre „Freundin" in ganz schändlicher Weise und bieten sich gegenseitig deren Verehrer als „Turnierdamen" an; als Arimand zum Kaiser befohlen wird, fallen die drei Frauen über Angelika her und schleudern ihr die unsinnigsten Verdächtigungen ins Gesicht.

Akt III: Roland, Renaud und Roger versuchen von Arimand zu erfahren, ob er Angelika's Liebe sicher sei und ob er für sie im Turniere kämpfen werde. Da aber ihr Bemühen fruchtlos bleibt, bietet sich jeder von ihnen dem Mädchen als Ritter im Zweikampfe an und erzählt dabei mit den größten Übertreibungen seine Heldentaten, während jeder den Medor, der ja als Verlobter Angelika's gilt, verleumdet.

Akt IV: Nun bringen Marphise, Bradamante und Isabella der Angelika die Nachricht von Medor's Ankunft am Hofe, nicht ohne ihr dabei einige grobe Beleidigungen zu sagen; Angelika ist jedoch keineswegs über diese Nachricht erfreut, da sie bereits Arimand mehr zu lieben glaubt als Medor, und als ersterer, um sie auf die Probe zu stellen, ihr die Mitteilung macht, daß Medor schon seit einem halben Jahre am Hofe weile, da erschrickt sie so sehr, daß Arimand nunmehr der Liebe Angelikas sicher ist.

Akt V: Nachdem Angelika in einigen Stanzen ihr Liebesleid geklagt hat, das eigentlich nur in der Ungewißheit

besteht, ob sie ihr Herz Arimand oder Medor zuwenden soll, will sie durch Melinde, ihre Vertraute, die Gewißheit erlangen, ob Medor zum eben begonnenen Kampfe erschienen sei; man teilt ihr statt dessen mit, daß er im letzten Jahre in ihres Vaters Reiche die Dynastie gerettet und sie in ihrer Abwesenheit auf den Thron erhoben habe. Schon hat sie den Entschluß gefaßt, dorthin zurückzukehren und mit Medor den Thron zu teilen, als Arimand, der eben im Turniere an Stelle Medor's siegreich kämpft, vor seine Geliebte tritt und sich ihr als Medor zu erkennen gibt. Als Beweis, daß er wirklich Medor ist, zeigt er ihr die Schärpe, die sie einst beim Angriff des Bären hat fallen lassen. Angelika bietet ihm als Lohn seiner treuen Liebe Herz und Thron an. Das Stück endet mit einer Lobrede Medor's auf Karl den Großen, welche wohl als eine Verherrlichung Ludwigs XIV. angesehen werden muß:

> «*Mais allons rendre grâce au Héros des François*
> *Le plus sage mortel et le plus grand des Rois*
> *Qui se fait renommer en paix, aussi qu'en guerre,*
> *Qui vient de partager l'empire de la terre,*
> *Dont la rare vertu brille de toutes parts,*
> *Et mesle avec les Lys l'Aigle en ses étendarts.*»
>
> (Akt V. 8, S. 70).[1]

Dieser Gang der Handlung zeigt, wie frei der Dichter seine Quelle benützt hat. Er entlehnt der Bradamante-Episode die Idee des Zweikampfes, der Verkleidung des einen der beiden Kämpfenden, der als Sieger aus dem Turnier hervorgeht und die Hand der Geliebten erhält. Um diese Grundidee des Stückes gruppieren sich Szenen von sekundärer Bedeutung, welche teils auf den *Orl. fur.* zurückgehen, teils eigene Erfindung des französischen Dichters sind. Wenn Angelika sich um den abwesenden Medor härmt, so hat Gilbert offenbar Bradamante's Klagen um den fernen Roger im Auge; ebenso, wenn Karl bei Gilbert bestimmt, daß Angelika denjenigen zum Gatten wählen müsse, der von ihr als Kämpe im Turnier aufgestellt werde, falls er als Sieger aus dem

[1]) *Das Stück ist ohne Verszählung.*

Kampfe hervorgehe. Aber diese Szenen, in welchen die drei Helden Roland, Renaud und Roger, und die drei Frauengestalten Marphise. Isabelle und Bradamante auftreten, sind nicht aus dem italienischen Epos genommen.

Zeugt schon die Art und Weise, wie Gilbert die Handlung seines Stückes ummodelt, von einer großen Unabhängigkeit des Dichters von der ital. Quelle, so tritt diese Freiheit noch mehr hervor, wenn wir uns die Charaktere näher ansehen. Angelika (Bradamante bei Ariost) ist eine vollendete Intrigantin vom Anfang bis zum Schluß der Tragikomödie. Sie kann Medor nicht vergessen, hängt aber auch an Arimand, in dem sie ja nicht im entferntesten den Medor vermutet: sie versucht nicht, diese aufkeimende Liebe zu ihrem Dienstknappen zu unterdrücken, sondern bedauert fast, daß Medor immer noch in ihrer Seele lebendig ist:

«*Et si Medor n'estoit le Maistre de mon cœur,*
Arimant pourroit seul en estre le vainqueur.»

(Akt II, 1, S. 17).

Als sie dann erfährt, daß Medor am Hofe weilt, jubelt sie nicht laut auf vor Glück, sondern seufzt und denkt, wie herrlich doch Arimand sei, und gesteht es ihm offen:

«*Ouy, je trouve dans vous un charme qui m'attire,*
Je crains d'en dire trop, et n'en puis assez dire;
Vous partagez mon cœur avec votre rival:
C'est luy seul qui vous nuit, luy seul vous est fatal,
Après ce qu'il a fait, le sort veut que je l'ayme;
Mais m'arrachant à vous je m'arrache à moy mesme
Pour finir mes ennuis et mon cruel tourment;
Que n'estes vous Medor.»

(Akt IV, 4, S. 53.)

Daß am Schlusse des Stückes dieser im letzten Verse geäußerte Wunsch ihr erfüllt wird, steht daher im krassesten Widerspruch zur Gerechtigkeit, während dagegen die Bradamante Ariost's ihr Glück vollauf verdient. Medor (Roger im Orlando) hat mit diesem keine andere Ähnlichkeit, als daß er für seine Geliebte den Zweikampf, allerdings nicht auf Leben und Tod, wagt; ganz unverständlich an Medor ist

uns, daß er sich überhaupt verkleidet, nachdem er sich bereits von Angelika geliebt weiß. Die drei Helden Roland, Renaud, Roger sind vom französischen Dichter frei erfunden [1]; sie sind das Abbild der Mehrzahl jener Hofleute zur Zeit Gilbert's, die ihr Leben in galanten Abenteuern vertändeln. Zuerst werben sie um Angelika; als diese sie zurückweist, nehmen sie mit Bradamante, Isabelle und Marphise vorlieb, die geradezu Karikaturen der entsprechenden Gestalten bei Ariost sind.

Direkte Anklänge an den italienischen Dichter lassen sich nur an zwei Stellen nachweisen, nämlich Akt I, 1:

Après le grand combat dont tu viens de parler,
Des Sarrazins vainqueurs poursuivant la victoire,
J'entre avec les fuyards dans une forest noire,
Je m'égare parmi les pins et les cyprez;
Et seul dans un vallon delicieux et frais,
Je vois une Amazone au bord d'une fontaine
La visière levée et qui prenoit haleine.»

Man vergleiche damit die wundervolle Beschreibung dieser Quelle bei Ariost (C. I, st. 37 und 38).

Die zweite Stelle lautet:

«De ces adroits Guerriers les deux lances rompues
On en voit les éclats voler jusques aux nues,
Et chacun n'en a que le tronçon,
L'un et l'autre pourtant est ferme sur l'arçon.»

(Akt V, 7.)

Das Vorbild hierzu ist im *Orl. fur.* zu finden (C. XLVI, st. 115):

«Le lance all' incontrar parver di gelo,
I tronchi, augelli a salir verso il cielo.»

---

[1]) *Roland's Charakter erinnert auffällig an den typischen miles gloriosus. Vgl. Akt IV, 5, S. 55:*

«Pleust au Ciel qu'il eust fait un si hardi dessein
La peur en me voyant lui glaceroit le sein.»

Ferner Akt V, 7, S. 68:

«Il (= Rol.) murmure, il éclate, il devient furieux,
Et sort en menaçant et la terre et les Cieux.»

Im ganzen betrachtet scheinen uns *Les amours d'Angelique et de Medor* die Übergangsstufe zu den Parodien Ariostischer Gestalten und Episoden zu sein; einen künstlerischen oder ästhetischen Wert können wir dem Stück nicht zusprechen.

Die Brüder Parfaict geben von Gilbert's Werken eine kurze Charakteristik, welche neben den vielen Fehlern zwei Vorzüge hervorhebt, nämlich glückliche Situationen und einen leichten Versbau.[1]) Doch können wir ihnen nicht beistimmen, wenn sie behaupten, daß, mit Ausnahme der Namen, Gilbert der Erfinder des Stoffes und der Charaktere sei.[2]) Léris nennt die *Amours d'Angélique et de Medor* ein sehr schlechtes Stück[3]); dasselbe Urteil fällt Mouhy[4]): Medor ist nach ihm ein Geck, Angelika eine Preziöse, Roland endlich ein roher Mensch. In der Grande Encyclopédie wird ein Urteil Chapelain's über unseren Dichter zitiert, welches wir hier wieder geben: «*C'est un esprit délicat, duquel on a des odes, de petits poèmes et plusieurs pièces de théâtre pleines de conversation*».[5]) Chapelains lobende Charakteristik hält uns nicht ab, unserem Stücke jeden Wert abzuerkennen.

In demselben Jahre, in dem Gilbert's *Angelique et Medor* erschien, wurde im Palais Royal eine *Bradamante ridicule*[6]) aufgeführt, deren Verfasserschaft, wie schon oben erwähnt, dem Herzog von Saint-Aignan zugeschrieben wird. Leider ist das Stück nicht im Drucke erschienen, doch läßt sich aus seinem Titel der Schluß ziehen, daß wir es mit einer Parodie zu tun haben. Da Gilbert's Tragikomödie nahezu eine Parodie

---

[1]) *Hist., Bd. V, 119: «Les pièces que cet auteur donna au théâtre ne sont pas bonnes; mais à travers les défauts elles sont remplies de situations heureuses et, dans toutes, la versification est aisée.»*

[2]) *Hist., Bd. IX, 247: «A l'exception des noms des Acteurs, qui sont dans le Poëme de l'Arioste, M. Gilbert est absolument inventeur de la fable, de la conduite et des caracteres de ses Personnages.»*

[3]) *Dict., S. 26.*

[4]) *Tabl., Bd. I, 20 u. Abr., Bd. I, 36. — M. kopiert wörtlich diese Stelle aus der Gesch. der Brüder* Parfaict.

[5]) *Bd. XVIII, 930.*

[6]) *Erwähnt bei* Beauchamps. *Rech., 2. Teil, S. 153;* Léris, *Dict., S. 88;* Lucas, *Hist., Bd. III, 295, welcher das Stück einem unbekannten Verfasser zuschreibt.*

genannt werden kann, ist es naheliegend anzunehmen, daß eines der beiden Werke das andere veranlaßt oder beeinflußt hat.

Der Versuch, die Bradamanteepisode in ein ernstes Drama umzuarbeiten, wurde auch von Thomas Corneille gemacht.[1] Seine *Bradamante* wurde 1696 gedruckt[2], ruhte aber bereits seit mehr denn 15 Jahren als Manuskript unter den Papieren des Dichters.[3] Nach Reynier erlebte das Stück zwölf Aufführungen.[4] Da Reynier, der sonst die meisten Dramen Corneille's analysiert und bespricht, für dieses Stück nur ein paar Zeilen vernichtender Kritik hat, wollen wir hier zum erstenmal eine kurze Analyse desselben geben.[5]

Akt I: Leon, der schon lange am Hofe Karl's um Bradamante's Hand geworben hat, will von ihr endlich eine definitive Antwort haben. Doralice, die Vertraute Bradamante's, welche die Bewerbung des Griechenfürsten begünstigt, sucht Roger bei ihrer Herrin zu verdächtigen, weil er sich jetzt, wo alle Welt weiß, daß Leon um Bradamante wirbt, verborgen halte. Obwohl nun diese dem unangenehmen Freier die Bitte abschlägt, ihm ohne vorausgegangenen Kampf die Hand zu reichen, glaubt Roger's Schwester Marphise dennoch, daß Bradamante im

---

[1] *Eine äußerst reichhaltige Biographie des Dichters findet sich in* Reynier's *Th. Corneille* (*S. 1 ff.*). *Siehe ferner* Michaud, *Biogr. gén.*, *Bd. IX, 233*: Didot, *Biogr. univ.*, *Bd. XI, 876*; *La Gr. Enc.*, *Bd. XII, 997*). *Unser Raum erlaubt uns nicht, eine Schilderung seines Lebensganges zu geben.*

[2] *Siehe unsere Bibliographie, S. X.*

[3] *Der Dichter selbst sagt hierüber in der Vorrede: «Il y a plus de quinze ans que cette pièce auroit paru au Théâtre, si je n'eusse pas appréhendé que la réputation de l'Arioste, tout fameux qu'il est, n'eust pas esté d'un assez grand poids, pour autoriser l'incident sur lequel toute l'économie en est fondée», etc.*

[4] *Thomas Corn., S. 367. — Die erste Aufführung fand 1695 statt. — Doch scheinen die Aufführungen enttäuscht zu haben, da* Beauch. (*Rech., 2. Teil, S. 199*) *sagt, das Stück habe nicht den Erfolg gehabt, den es verdiente.*

[5] L. Geiger (*Nation, X, 769*) *sagt von Reynier's Arbeit, sie sei sehr gelehrt und fleißig, aber der Dichter werde darin sehr nüchtern und kühl beurteilt; wir können uns dieser Kritik von L. Geiger nur anschließen.*

Grunde ihren Verlobten längst vergessen habe und sich deshalb im Zweikampfe freiwillig von Leon besiegen lassen werde.

Akt II: Inzwischen ist aber Roger aus der Fremde zurückgekehrt; er erzählt seiner Schwester all die Abenteuer, die er bei dem Bulgarenvolke bestanden hat, seine Rettung, dann das edelmütige Eintreten Leons und seine weiteren Irrfahrten. Er läßt sich von Marphise nicht irre machen in seinem Glauben, daß Bradamante den unkriegerischen Griechen besiegen werde. Bevor jedoch der Zweikampf stattfindet, eilt Leon zu seinem Freunde Roger, dessen wahren Namen er nicht kennt, und bittet ihn, an seiner Stelle in die Schranken des Kampfplatzes zu treten, was jener auch nach einigem Sträuben zu tun sich bereit erklärt.

Akt III: Der Kampf hat eben zugunsten Leon's geendet. Bradamante beschönigt Roger gegenüber ihre Niederlage nicht, erklärt aber, als dieser Mißtrauen zu hegen scheint, voll Zorn, daß sie Leon's stürmischer Bewerbung nachgeben werde, wenn Roger an ihrer Liebe zweifle. Marphise glaubt natürlich fest, daß Bradamante sich freiwillig besiegen ließ und überredet ihren Bruder, dagegen Einspruch zu erheben.

Akt IV: Roger macht sich inzwischen auf, Leon zu suchen, entdeckt ihm seinen wahren Namen und erzählt ihm, wie er mit Aymon's Tochter schon lange heimlich verlobt sei: während die kriegerische Marphise den Zerstörer des Glückes ihres Bruders zum Zweikampfe herausfordert, falls er noch Ansprüche auf Bradamante mache.

Akt V: Auch Bradamante tut das Äußerste, um Leon zu bewegen, nicht von seinem durch den Sieg erlangten Rechte Gebrauch zu machen, so daß dieser, nachdem er noch eine Zeitlang hartnäckig darauf bestanden hat, plötzlich auf Bradamante's Hand verzichtet, welche nun der glückliche Roger erhält. Letzterer erklärt noch zum Schlusse seiner Geliebten, daß auch er der Braut eine Krone[1]) anbieten könne:

> «*Si vous doutez encor de mon amour extreme,*
> *Madame, venez voir avec combien d'ardeur*
> *Je joins une Couronne à l'offre de mon cœur.*»

(Akt V, 5, S. 74).

[1]) *Er meint natürlich die Krone Bulgariens.*

Die Handlung schließt sich der Hauptsache nach an die betreffende Episode im *Orl. fur.* an: Roger wird von Leon, der seinen wahren Namen nicht kennt, aufgefordert, gegen seine eigene Geliebte zu kämpfen, die er durch seinen Sieg verliert, wenn nicht Leon im letzten Augenblick auf sie Verzicht leistet. Um diese Grundidee jedoch gruppieren sich mehrere Nebenhandlungen untergeordneter Bedeutung, die eigene Zutaten des französischen Dichters sind; andererseits läßt er eine Reihe von Personen, die sich in seiner Quelle finden, ganz fort, so z. B. das Elternpaar Bradamante's, und ihren Bruder Renaud, was sehr zu bedauern ist; ferner die Person des Kaisers, endlich die bulgarische Gesandtschaft. Durch diese Vereinfachung war es dem Dramatiker leichter, das Interesse ausschließlich auf die Hauptpersonen Roger und Bradamante zu legen. Was Faguet bei Garnier tadelt, daß nämlich die beiden Liebenden sich nie im Stücke treffen [1]), hat Corneille vermieden, dadurch aber die Wahrscheinlichkeit der ganzen Handlung vermindert, da bei der mehrmaligen Zusammenkunft der Liebenden leicht ein Mittel hätte gefunden werden können, um den Zweikampf überhaupt zu vermeiden. Außerdem tritt nicht klar hervor, warum denn Bradamante den Geliebten nicht offen als ihren Bräutigam und zukünftigen Gemahl bezeichnet. Die unglücklichste Änderung in der Tragödie jedoch ist die Rolle Marphise's, welche die Intrigantin zu spielen hat und Bradamante mit den niedrigsten Verdächtigungen überhäuft. Auch hier fehlt das Motiv, welches Marphise zu ihrem Argwohn veranlaßt, da diese ja von Bradamante in keiner Weise beleidigt wird.

Da der Schauplatz der Handlung nach den damals geltenden Regeln ein einheitlicher sein muß, werden die in Konstantinopel etc. spielenden Handlungen nach Paris an den Hof des großen Karl verlegt; die Zeit für dieselben ist ebenfalls, wie bei Garnier, auf 24 Stunden zusammengedrängt.

Die Charaktere sind alle von der idealen Höhe, auf die sie die luftige Phantasie des italienischen Dichters stellte, herabgesunken zum gewöhnlichen Niveau von Bühnenintri-

---

[1]) *La trag. franç., S. 218.*

ganten. Das Liebespaar ist von gegenseitigem Mißtrauen erfüllt (vgl. Akt III, S. 2 u. 3). Marphise mißtraut der Verlobten ihres Bruders[1]), Doralice verleumdet Roger, den Bräutigam ihrer Herrin[2]); nur Leon wird uns vom Dichter als ein Held geschildert, für den wir Bewunderung hegen können. So legt er ihm gleich am Anfange des Stückes (2. Sz. des 1. Aktes, S. 5) folgende stolze Worte in den Mund:

> «*Viennent tous ces Guerriers, dont la haute vaillance*
> *A remply l'Univers du renom de la France,*
> *Qu'ils m'osent disputer le nom de vostre Epoux,*
> *Ferme et sans m'étonner, je les attendray tous?*»

Später (Akt II, 1, S. 22) schildert Th. Corneille diesen Helden mit folgenden Worten:

> «*Leon est un Guerrier, qui fameux, redoutable,*
> *Avant que de céder sera de tout capable.*
> *Son amour sans espoir, s'il ne triomphe pas,*
> *En depit de luy-mesme animera son bras.*»

Als endlich Leon am Schlusse des Stückes Bradamante die Mitteilung macht, daß nicht er, sondern Roger im Kampfe. gesiegt habe, schließt er mit dem stolzen Verse:

> «*C'est ainsi que Léon se venge d'un Rival*».
> (Akt V, 3, S. 70).

Stil und Sprechweise sind völlig unabhängig vom italienischen Vorbild; Corneille's Sprache ist die in den Dramen der nachklassizistischen Zeit übliche: ihr Vorbild sind Pierre Corneille und Racine.

Nach dem eben Gesagten kann unser Urteil über das Stück nur ein ungünstiges sein: Die Veränderungen, die Th. Corneille an seinem dem Ariost entlehnten Stoffe macht, sind durchgehends als Verschlechterungen anzusehen; die Charaktere aber, ob nun im Vergleiche zu denen im *Orl. fur.* oder für sich betrachtet, sind uninteressant, weil ihnen allen

---

[1]) *Vgl. Akt I, 4; A. II, 2; A. III, 4.*
[2]) *Vgl. Akt I, 1.*

der heldenhafte Zug fehlt, und weil wir von einer inneren Entwicklung derselben nichts sehen können.

Nicht viel besser lauten die Urteile anderer Forscher. Die Brüder Parfaict, die den Dichter im allgemeinen sehr günstig beurteilen [1]), bezeichnen das Stück als verfehlt, hauptsächlich deswegen, weil der Stoff nicht interessant genug sei.[2]) Dieser Grund mag gelten für die Zeit des nüchternen 18. Jahrhunderts, in welchem die Brüder Parfaict schreiben, nicht aber für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo derlei romantische Stoffe immer noch als anziehend erschienen. Léris meint, daß das Stück mehr Erfolg gehabt hätte, wenn Th. Corneille sich nicht so eng an Ariost angelehnt hätte, da Kämpfe zwischen Frauen und Männern nicht mehr nach dem Geschmacke seien.[3]) La Porte et Chamfort werfen ihm vor, daß er Garnier benützt habe; das Stück sei verfehlt wie alle anderen.[4]) Der erstere Vorwurf, daß Garnier ein Vorbild Corneille's gewesen sei, ist entschieden zurückzuweisen. Keine Spur vom Einflusse dieses Dichters ist in Corneille's Bradamante zu finden. Als das schwächste von allen Stücken des Dichters bezeichnet es Mouhy in seinen *Tablettes.* [5]) La Harpe erwähnt zwar die Bradamante nicht, charakterisiert aber Corneille's Tragödien ganz allgemein: *«On trouve dans ses tragédies des beautés de sentiments, des situations qui entraînent, un pathétique attendrissant. La versification en est lâche et souvent incorrecte.»* [6]) Michaud's Urteil schließt sich nahezu wörtlich an die Kritik Beauchamps' und der Brüder Parfaict an. Die Grande Encyclopédie lobt die Stücke Th. Corneille's wegen ihres kunstvollen Aufbaues, tadelt aber den gekünstelten Stil; die „Bradamante“ wird

---

[1]) *Hist., Bd. VIII, 344 ff.*

[2]) *Hist., Bd. XIII, 429: «La principale action . . . est fondée sur une générosité romanesque, qui ne peut intéresser ni le cœur ni l'esprit des gens sensés.»*

[3]) *Dict., S. 65. — Léris schreibt hier wörtlich das Urteil Beauch.'s aus s. Rech., 2. Teil, S. 199: «On reprocha à l'auteur de s'être trop assujetti à suivre l'Arioste»).*

[4]) *Dict., Bd. I, 183.*

[5]) *Tablettes, S. 39.*

[6]) *Cours de litt. I, 605.*

direkt schlecht genannt.[1]) Bernage, welcher in seiner Studie über Garnier auch auf das Corneille'sche Stück zu sprechen kommt, stellt es weit unter Garnier's Bradamante.[2]) Reynier glaubt, daß Th. Corneille besser getan hätte, wenn er dieses elende Machwerk überhaupt nicht veröffentlicht hätte, und er fertigt dasselbe mit ein paar Zeilen ab.[3]) Geiger endlich übt die denkbar schärfste Kritik an den Stücken des jüngeren Corneille, indem er sagt: „Voll von Unmöglichkeiten, angefüllt mit erlogenen Gefühlen, mit hochtrabenden Redensarten, ohne eine Spur von Charakterentwicklung; die Mache ist fast in allen Stücken dieselbe; der Held ein kühner Kriegsmann, Verwandlung des Helden, Empörung und Stillung des Aufstandes. Außer dem Helden die edelmütige Fürstin der Inbegriff der Zärtlichkeit nach den Regeln des Preziosentums.“ [4])

Vielleicht angeregt durch die Bradamante Corneille's, schrieb der zu seiner Zeit sehr berühmte Librettist Charles Roy 1707 eine lyrische Tragödie *Bradamante* [5]), welche von dem weniger bekannten Komponisten Lacoste in Musik gesetzt wurde.[6]) Wir haben bereits weiter oben gesehen, daß die französische Oper italienischen Ursprungs ist, daß jedoch das französische Ballett eine gewisse Ähnlichkeit mit jener hatte, indem beide mehr oder minder dekorative Zwecke verfolgten. Allmählich verbanden sich diese beiden Gattungen, die ganz verschiedener Herkunft sind, und erfüllten vor allem

---

[1]) *Bd. XII, 997.*

[2]) *Étude s. R. Garnier, S. 184: «Ce n'est plus la Bradamante de l'Arioste, c'est une composition de fantaisie où les noms seuls et quelques incidents rappellent l'auteur original. Ce n'est plus l'accent héroïque, ou les peintures de mœurs si comiques qui font le mérite de Garnier. C'est un pêle-mêle de situations forcées, de froides conversations qui ôtent à cette histoire tout son intérêt et toute sa vérité. La pièce de Garnier est de beaucoup préférable.»*

[3]) *Th. Corneille, S. 297.*

[4]) *Th. Corneille, Nation, X, 770.*

[5]) Roy *lebte von 1683—1764. Nähere Angaben über sein Leben finden sich bei* Michaud *(Biogr. univ., Bd. XXXVI, 666):* Didot, *Nouv. Biogr. gén., Bd. XLII, 805 f.: La Gr. Enc., Bd. XXVIII, 1100.*

[6]) Clément u. Larousse *(Dict. lyrique, S. 168) geben der Musik von La Coste die Schuld an dem Mißerfolge der Bradamante.*

die Aufgabe, Auge und Ohr des Zuschauers zugleich zu ergötzen. Für den Librettisten erstand daher vornehmlich die Pflicht, einen Stoff zu finden und zu bearbeiten, dem dekorative Seiten abzugewinnen waren, oder der bühnendekorative Einlagen gestattete, wie großartige Landschaftsbilder, übernatürliche Wesen, z. B. Geister, Kobolde, verzauberte Personen; ferner Kämpfe und Tänze, Hochzeits- und Leichenzüge. Götter und Helden, Fürsten und Schäfer, Zauberer und Feen waren unumgänglich notwendige Requisiten des musikalischen Dramas. Der Schauplatz des letzteren durfte nicht, wie in der klassizistischen Tragödie, das prunklose Gemach eines königlichen Palastes oder, wie in der Komödie, ein einfaches Familienhaus sein, sondern mitten in der Erhabenheit und Majestät der jungfräulichen Natur; eine tiefe Waldschlucht mit emporragenden Baumriesen und sprudelnden Quellen, umschlossen von moosbehängten Felsenwänden, ein malerisch lebendiger Seehafen mit der Musik des rauschenden Wassers und dem Mastenwald im Hintergrund, ein Raum im finstern, freudelosen Hades mit all seinen Schrecknissen, mit Blitz und Donner und höllischen Spukgestalten —, das waren die Szenen, in welche der Operndichter seine Handlung verlegte, und welche der Regisseur mit bewunderungswürdiger Kunst vor den entzückten Augen des Publikums aufbaute.[1])

So wurde hier der Schwerpunkt, der in der Tragödie auf Handlung und Charakteren beruhte, auf die Musik und Dekoration hin verschoben[2]); wir dürfen deshalb bei

---

[1]) Vgl. Chouquet (*Hist. de la musique dramatique, S. 113*) *definiert die Oper jener Zeit als eine «tragédie reposant sur une donnée de la fable ou fondée sur le merveilleux, jeu des machines, éclat pompeux du spectacle et danses introduites dans chaque acte». Eine ähnliche Definition der damaligen Oper gibt* Nuitter (*Les origines de l'op., S. XIII f.*), *wenn er sagt: «. . . . . mêler à l'action les divinités de la fable ou les fées de l'*Arioste*: revêtir les dieux et les héros, les princes et les bergers de panaches, de broderies . . . . c'est ce qu'on a appelé l'œuvre par excellence: l'Opéra!»*

[2]) *Ähnlich sagt* Godefroy (*Poètes du 18e siècle, S. 312 ff.*): *«L'importante question dans les opéras du 18e siècle, c'étaient la musique, les danses, les chants, la mise en scène, les décorations, les costumes, les machines de tous genres qu'ils nécessitent.»*

der Beurteilung des Libretto nicht den Maßstab der Tragödie anlegen, da ja der Textdichter in erster Linie den Anforderungen jener beiden Faktoren entgegenkommen mußte

Eine kurze Inhaltsangabe der *Bradamante* wird uns einen Begriff von dem Gesagten geben.

Die Oper eröffnet mit einem Prolog, oder vielmehr einem Vorspiel, das vor dem in einem Walde gelegenen Zauberschlosse Athlante's seinen Schauplatz hat. Der alte Zauberer ist gerade im Begriffe, für seinen Liebling Roger unzerstörbare Waffen zu schmieden, als Melisse ihn dabei überrascht und sein Vorhaben für unnötig erklärt, da sie selber Roger ihren Schutz angedeihen lassen wolle. Auf einen Wink der beiden Zaubergestalten verschwindet der Palast und Roger's Bild, das auf der Bühne sichtbar ist, wird von vier Genien fortgetragen.

Akt I: Bradamante wünscht sehnlichst ihren Geliebten Roger herbei, da ihr „ehrgeiziger" Vater sie zur Ehe mit Leon zwingen will; vergebens sucht Hippalque, ihre Vertraute, sie zu trösten. Plötzlich jedoch kommt Melisse im Zauberwagen, von ihrem Spukgefolge begleitet, und ruft dem unglücklichen Mädchen folgende Worte zu:

Bradamante, ce jour finira tes alarmes,
A l'amant que tu crains, tu devras ton bonheur.
Pour un combat fameux prépare ta valeur;
Le guerrier qui pourra te vaincre par les armes,
Est le seul digne de ton cœur . . .

(Akt I, 4, S. 18.)

Dieses Orakel versetzt die so Angeredete in große Bestürzung, da sie weiß, daß heute noch ihr Zweikampf mit Leon stattfinden wird.

Akt II und III: Leon und Roger haben ihre Fahrt von Konstantinopel beendet und betreten eben den Hafen von Marseille, der erstere voll Zuversicht auf den nahen Sieg, den Roger an seiner Statt über Bradamante erringen und der ihm dieses schöne Mädchen für immer sichern soll, der letztere in trostlose Betrachtungen über sein eigenes Schicksal versunken. Leon beeilt sich, seine zukünftige Gattin zu begrüßen und ihre Liebe zu gewinnen, doch diese weist ihn stolz ab, und

erklärt, nur der Gewalt der Waffen weichen zu wollen. Herzlich willkommen dagegen heißt sie ihren Geliebten, dem sie erzählt, welch' sonderbares Orakel ihr von Melissen mitgeteilt worden sei. Aber auch Leon erhält davon Kunde und ist sehr bestürzt darüber, da er nun eigenhändig gegen Bradamante kämpfen muß. Da eilt sein Freund in den Wald, um dort seinem Leben ein Ende zu machen, da Bradamante ihm nun völlig verloren zu sein scheint. In seiner Verzweitlung erscheint Melisse, überbringt ihm eine Rüstung, welche Leon's Waffengewand vollständig ähnlich sieht, und fordert ihn auf, Leon im Kampfe mit Bradamante zuvorzukommen; denn

. . . . . *«tromper les Rivaux dont on est alarmé,*
C'est un doux mystère
Que l'Amour éclaire
Avec son flambeau,
Et qu'il cache à leurs yeux avec son bandeau.»
(Akt III, 4, S. 39.)

Akt IV: Roger, welcher seinem Freunde zuvorgekommen ist, hat den Sieg über die Geliebte errungen; als nun Leon auf dem Kampfplatz erscheint, hört er bereits den Siegesjubel der Menge und frägt vergebens, wer der Sieger sei. Dieser jedoch, der kein anderer als Roger ist, wird sich jetzt bewußt, daß er den Freund getäuscht hat und wartet mit Unruhe auf dessen Kommen. Leon wird nun von Melissen benachrichtigt, daß er sich nur dann Hoffnung auf Bradamantens Hand machen könne, wenn er den ihm zuvorgekommenen Gegner besiege.

Akt V: Roger's Schmerz über seinen Verrat steigert sich immer mehr. Er will nicht länger mehr leben; schon legt er Hand an sich selbst, als Bradamante naht und bald nach ihr Leon, der nunmehr in seinem Freunde den Rivalen erkennt, welcher ihn verraten hat. Im ersten, aufwallenden Zorne will er ihn töten, aber plötzlich besinnt er sich anders:

«Non, je veux oublier que tu m'as pû trahir,
Roger, je t'aimay trop pour te pouvoir haïr.»
(Akt V, 4, S. 5.)

Nach diesen edlen Worten verwandelt sich plötzlich auf das Geheiß Melisse's die Einöde in einen herrlichen Garten; die Chöre und Genien bringen dem glücklichen Brautpaare Roger-Bradamante ihre Wünsche dar.

In diese Haupthandlung sind zahlreiche lyrische Einlagen verflochten, die von den verschiedenartigsten Chören vorgetragen werden; außerdem treten zwischen den einzelnen Akten noch besondere Chöre auf.[1])

Fragen wir nun nach dem Verhältnis der Oper zur italienischen Quelle, so sehen wir auf den ersten Blick, daß tief einschneidende Veränderungen in der ersteren vor sich gegangen sind, indem nicht bloß die Bradamante-, sondern auch die Athlante-Episode benützt worden ist.[2]) Der ersteren sind entlehnt Bradamante's Klage um den fernen Geliebten (Akt I, 1 = *Orl. fur.*, C. XLV, st. 96 ff.), Leon's Bitte an seinen Freund, an seiner Statt zu kämpfen (II, 1 = *Orl. fur.*, C. XLV, st. 57), Roger's Klagen in der folgenden Szene

---

[1]) *Damit man sich einen Begriff bilden könne von dem Personenapparat, den eine französische Oper erfordert, wollen wir ein Verzeichnis all dieser Nebenpersonen in Roy's Bradamante geben. Außer den in der Analyse genannten Rollen treten noch auf:*

Une suivante de Melisse,
Un suivant de Melisse,
La Statue de Merlin (wird im Verzeichnis bei Roy aufgeführt),
Troupe d'Amants et d'Amantes Enchantés,
Troupe de Grecs et de Suivants du Prince de Grèce,
Troupe de Fées et d'Esprits sous la Figure de Guerriers,
de Guerrières et de Cyclopes apportant des armes à Roger,
Un guerrier,
Une guerrière,
Troupe de Peuples de Marseille, de Bergers et de Bergères,
Deux Marseilloises,
Un Marseillois,
Un autre Marseillois,
Troupe de Genies, sous des formes agréables,
Un Genie,
Deux Heros.

Bemerkenswert unter den einzelnen Gruppen sind die Amants et Amantes enchantés, da sie eine Nachahmung der verzauberten Verliebten auf Alcinens Insel (C. VI, st. 33 ff.) zu sein scheinen.

[2]) *Orl. fur. C. IV, st. 1—51.*

(= O. f., C. XLV, st. 58—61), seine erneuten Klagen nach dem Zweikampfe mit Bradamante (Akt III, 3 u. Akt V, 1 = O. f., C. XLV, st. 86 ff.), endlich das Wiedersehen der beiden Freunde und Leon's Verzicht auf Bradamante (Akt V, 4 u. 5 = *Orl. fur.*, C. XLV, st. 117 u. C. XLVI, st. 21 ff.).

Der Athlante-Episode ist der Prolog entnommen, in welchem der alte Zauberer sich als Freund Roger's bekundet (Prolog = O. f., C. IV, 1 ff., wo allerdings Athlante's Liebe zu Roger so weit geht, daß er ihn in sein Zauberschloß sperrt, um ihn vor den Versuchungen der Welt zu bewahren.); die Orakelszene (Akt I, 4) geht zurück auf den 3. Gesang im *Orl. fur.*, wo Bradamante, gleichfalls durch den Mund der Statue Merlin's eine, allerdings verschiedene Prophezeiung erhält (*Orl. fur.*, C. III, st. 11 ff.) Das Orakel selbst, und die Art und Weise, wie es sich erfüllt, ist eigene Erfindung der Librettisten.

Die Charaktere der Oper haben eine auffällige Ähnlichkeit mit den Helden, wie Ariost sie uns vorführt. Ihre stete Verbindung mit übernatürlichen Wesen, das fortwährende Sichbewegen in großen Gedanken, die lyrische Stimmung, die in ihnen vorherrscht, ohne jedoch dem Tatendrang Abbruch zu tun, endlich der Mangel jeglicher psychologischen Entwicklung dieser Charaktere —, alle diese Eigenschaften sind bereits in der italienischen Quelle Roy's enthalten. Nur Roger's Charakter ist in der französischen Oper ganz unwürdig entstellt; der Betrug an dem Freunde, wenn auch durch ein höheres Wesen (Melisse, s. Akt III, 4) gebilligt und veranlaßt, ist ein zu großes Schandmal an Roger's Ehrenschild, als daß wir diesem Helden noch dieselbe Sympathie schenken könnten wie dem Ruggiero des Ariost. Im großen und ganzen aber hat Roy jenen wunderbaren lyrischen Ton getroffen, der über den *Orl. fur.* ausgegossen, und der so schwer nachzuahmen ist; seine *Bradamante* kann neben Garnier's gleichnamiger Tragödie als die gelungendste Dramatisierung der Bradamante-Episode betrachtet werden.

Der Wert des Stückes ist bisher von den Forschern verschieden beurteilt worden; dagegen wird Roy's dichterisches Talent nahezu übereinstimmend anerkannt. Palissot rühmt

seine außerordentliche Befähigung für die Oper, und sagt, daß man einzelne Stellen aus seinen Operntexten allgemein auswendig lerne.[1]) La Porte et Chamfort dagegen bezeichnen die Oper Roy's, wie alle seine übrigen lyrischen Tragödien als verfehlt.[2]) Weniger günstig urteilt über Roy La Harpe, der ihn unbegabt nennt und besonders seine Verskunst tadelt.[3]) Der Verfasser der *Trois siècles littéraires* lobt Roy besonders als gefürchteten Satiriker seiner Zeit, der sich sogar mit seinem beißenden Spotte an Voltaire und an die Mitglieder der Académie française wagte.[4]) In Michaud's *Biographie universelle*, welche auch eine ausführliche Lebensbeschreibung unseres Dichters enthält, werden, wie bei La Harpe, die Verse als schwerfällig beanstandet, dagegen des Dichters Gestaltungskraft und Vornehmheit, die manchmal bis ins Erhabene sich steigere, willig anerkannt.[5]) Chouquet[6]) hält dagegen wenig von unserem Dichter; seine Bradamante nennt er «*un autre ouvrage malheureux*», während andererseits in der Grande Encyclopédie behauptet wird, daß diese Oper zu den besten lyrisch-dramatischen Erzeugnissen der frz. Bühne gehöre.[7]) Clement endlich betrachtet Roy's Bradamante als verfehlt, scheint aber, wie bereits bemerkt, die Schuld z. Teil auf die Musik zu schieben.[8])

---

[1]) *Mémoires, Bd. II, 272—275: «Il avait des talents très distingués pour le genre de l'Opéra.»*

[2]) *Dict., Bd. I, 184.*

[3]) *Cours de litt., Bd. II, 385: «On s'aperçoit que cet écrivain dont les productions sont très nombreuses, eut besoin de beaucoup de travail pour vaincre la nature qui ne l'avait pas fort heureusement organisé. Sa versification est d'ordinaire pénible et dure, quelquefois même étrangement.»*

[4]) *Bd. IV, 158.*

[5]) *Bd. XXXVI, S. 666: «La versification est presque toujours dépourvue de grâce et de facilité, mais elle ne manque ni de force, ni de noblesse et quelquefois le poète s'est élevé jusqu'au sublime.»*

[6]) *Histoire de la mus. dr., S. 331.*

[7]) *Bd. XXVIII, 1100: «Il avait peu de facilité et sa versification est pénible; mais il ne manquait ni de talent, ni d'esprit, peu vif d'ailleurs et porté à l'épigramme.»*

[8]) *Dict. lyr., S. 199: «L'illustre nièce de Charlemagne ne réussit pas mieux à l'Opéra qu'au Théâtre-Français. Elle n'eut pas d'ailleurs, pour se faire accepter, une musique digne d'elle.»*

2. Die Roland-Episode.

Unter Roland-Episode verstehen wir hier jenen Teil des *Orl. fur.*, in welchem die Ursachen der Raserei Roland's, diese selbst, und die unmittelbaren Folgen derselben erzählt werden; diese Episode wird behandelt in C. XIX, st. 17—43, C. XXIII, st. 67—136, C. XXIX, st. 40—74, C. XXX, st. 1—16.

Als erstes französisches Stück, welches diese Episode dramatisch behandelt, ist ein *Roland furieux* zu nennen, welcher 1581 zu Le Havre aufgeführt wurde; die Vorstellung dauerte zwei Tage, die Schauspieler setzten sich aus Schülern zusammen, welche nach der Vorstellung die Stadt wieder verließen, um anderwärts zu spielen. Das Stück scheint niemals gedruckt worden zu sein; jedenfalls haben wir keine weitere Nachricht von ihm. Es ist nur im Tagebuch des Michel le Riche [1]) und neuerdings von Lanson erwähnt worden.[2])

Ein weiteres Stück, das wahrscheinlich auch die Rolandepisode behandelt, wird von Lepage in seinem Théâtre en Lorraine erwähnt.[3]) Der Titel desselben, *Zerbin et Médor*, kann nicht ganz richtig sein, da diese beiden Personen im Ariost'schen Epos nichts miteinander zu tun haben, oder man müßte annehmen, daß der Verfasser des Stückes seine Quelle bedeutend umänderte. Es wurde am Karneval 1614 zu Remiremont in Lothringen von einem gewissen Vichard und seiner Truppe aufgeführt, wofür sie „8 Francs" von der Stadt erhielten. Weitere Nachrichten über diese Tragödie besitzen wir nicht.

In Brunet's Manuel [4]) und in der Grande Encyclopédie [5]) wird in dem Artikel über Ch. Bauter gesagt, daß diesem Dichter auch eine 1614 erschienene Tragödie zugeschrieben

---

[1]) *Journal de Michel le Riche, S. 344.*

[2]) *Études sur les orig. d. l. trag. class. (Rev. d'Hist. litt. d. l. Fr., 1903, S. 207).*

[3]) *Le Théâtre en Lorraine, S. 245.*

[4]) *Manuel du libr., Bd. III, 1590.*

[5]) *La Gr. Enc., Bd. V, 910.*

werde, welche betitelt sei *«Les amours d'Angélique et de Médor»*.[1]) Wir konnten weder die Quelle der Gr. Encycl., noch das Stück selbst unter Bauter's Werken entdecken. Dieser Behauptung der Gr. Encycl. scheint auch Beauchamps' Angabe über das Leben Bauter's zu widersprechen; er sagt nämlich von diesem: *Bauter promet de passer de l'imitation des Italiens* (nach dem von ihm verfaßten Stücke *La mort de Roger) à des pieces de sa propre invention*; *on croit qu'il s'en est tenu à la promesse.»* Nun besitzen wir aus dem Jahre 1620 eine Tragödie, die denselben umfangreichen Titel hat und in dem nämlichen Verlage und Verlagsorte erschienen ist. Diese *Amours d'Angélique et de Médor* sind aber von Coignee de Bourron, einem ziemlich unbedeutenden Dichter, von dem wir noch eine Pastorale *Iris* besitzen.[2])

Wir werden also nicht fehlgehen, wenn wir das von Brunet und in der Gr. Enc. erwähnte Stück mit der Tragödie des Coignee de Bourron für identisch und für eine erste Ausgabe dieses Stückes halten.

Wir lassen zunächst eine Analyse von Coignee de Bourron's Tragödie folgen.

Akt I: Angelika sitzt am Krankenlager des verwundeten Medor und zählt, während dieser in sanftem Schlafe ruht, alle seit ihrer Ankunft in Frankreich erduldeten Leiden auf, schildert dann ihre Flucht aus dem Christenlager, ihr

---

[1]) *Der vollständige Titel lautet: Tragedie françoise des Amours d'Angelique et de Medor avecques les furies de Roland et la mort de Sacripant, le roy de Sercacye et plusieurs beaux effets contenus en ladite tragedie tirée de la Rioste (sic!). Troyes. Nic. Oudot, 1614, 8⁰* (s. Brunet, *Manuel, ibd.*).

[2]) *Über den Sieur H. D. Coignee de Bourron fehlen genaue biographische Angaben.* Beauchamps (*Rech. II, 91*), *die Br.* Parfaict (*Hist., Bd. IV, 331*), *und die Anecd. dram.* (*Bd. II, 300, Nachtrag*) *erwähnen zwar unser Stück, geben aber keine Nachricht über den Autor. Die neueren biographischen und bibliographischen Werke führen Coignée de Bourron überhaupt nicht mehr an. Vgl.* Michaud, Didot, La Gr. Enc., Quérard, Brunet und Vapereau, *wo sein Name nicht zu finden ist.* Weinberg (*Das franz. Schäferspiel, S. 89*) *nennt die Iris des Coignee de Bourron ein unbedeutendes Machwerk, scheint aber über den Verfasser nichts zu wissen.*

erstes Zusammentreffen mit Medor, bis sie durch dessen Klagen in ihrer Erzählung unterbrochen wird. Durch die rasenden Schmerzen seiner Wunde bis zur Verzweiflung getrieben, bittet Medor seine Pflegerin, ihn zu töten, doch diese sucht ihn zu beruhigen und führt ihn an eine Quelle. Inzwischen trägt ein Schäfer philosophische Tiraden über das Elend in der Welt und über die Gottlosigkeit der Menschen und besonders der Frauen vor; doch scheint er nicht so grimmig zu sein, wie man aus seinen Reden schließen könnte, denn, als Angelika und Medor wiederkommen, bietet er ihnen gastfreundlich seine Hütte als Wohnung an.

Akt II: Medor ist wieder völlig genesen. und seine treue Pflegerin ist seine Geliebte geworden; glückselig durchwandeln sie die prächtige Gartenlandschaft, schneiden ihre Namen in die Rinden der Bäume ein und entwerfen tausend Pläne für ihre Zukunft. Weniger glücklich ist Sakripant, da auch er Angelika glühend verehrt, aber kein Gehör bei seiner Geliebten findet.

Akt III: Roland hat das nämliche Unglück zu beklagen wie Sakripant; er muß sich selber vorwerfen, daß er das Glück aus den Händen entschlüpfen ließ, als er vor der großen Maurenschlacht Angelika dem alten Naymes übergab; um sein Unglück voll zu machen, will es das Verhängnis, daß Roland's Blick sich auf die verräterischen Schriftzeichen, welche die Liebenden in die Bäume eingeschnitten haben, richtet, und nun fällt es wie Schuppen von seinen Augen, und er erkennt, daß Angelika ihn betrogen hat. Wütend stürzt er sich in das Haus des Schäfers.

Akt IV: Dieser kann aber nur berichten, daß die beiden Liebenden das Zimmer und das Lager in größter Unordnung für immer verlassen haben:

«Et au lieu de duret, c'estoient charbons dedans».

Roland wütet und rast auf der Bühne, während der Schäfer jammernd zur Seite steht.

Akt V: Sakripant ist immer noch auf der Suche nach Angelika; durch einen Boten erfährt er. daß Roland in Raserei verfallen, und daß seine Angebetete mit Medor verschwunden ist. Der Bote hatte nämlich von der schaden-

frohen Angelika den Auftrag erhalten, ihr und Medor's Bild überall vorzuzeigen. Sakripant will den Anblick desselben nicht überleben, sondern tötet sich aus Verzweiflung. Der Bote verläßt den Platz mit den Worten:

«*Heureux qui n'est atteint de l'amoureux souci*».

Damit endet das Stück.

Der Verfasser der Tragödie folgt ziemlich genau der Handlung im *Orl. fur.* Im I. Akt (*Orl. fur.*, C. XIX, st. 26 u. 27) finden sich folgende Abweichungen: die Erzählung Angelika's von ihren früheren Erlebnissen findet sich bei Ariost nicht an dieser Stelle; Anhaltspunkte dazu gibt *Orl. fur.* C. I, st. 5 ff.; doch ist es dort nicht Angelika's Bruder, der sie von Cathay nach Frankreich bringt, sondern Roland. Der Schäfer ist bei Ariost (*Orl. fur.*, C. XIX, st. 27) verheiratet und Familienvater, während er in unserem Stücke unverheiratet ist; seine philosophische Rede ist Zutat des französischen Dichters.

Im II. und in den folgenden Akten schiebt Coignee de Bourron unbegreiflicherweise die Rolle des Sakripant ein, der hier bei Ariost nicht auftritt. Die Liebesszene im II. Akt baut sich auf st. 36 des 19. Gesanges. Im III. Akte beruhen die Klagen Roland's um die entflohene Angelika auf freier Erfindung, das übrige ist geschildert nach *Orl. fur.* C. XXIII, st. 101—115. Der nächste Akt dagegen folgt fast ganz dem italienischen Epos; nur fällt in der Tragödie Roland sofort nach dem Verlassen der Hütte in Raserei, während er bei Ariost noch eine Nacht umherirrt, ehe der Wahnsinn seinen Geist umdunkelt (*Orl. fur.*, C. XXIII, st. 16 ff.); auch sieht im Epos nicht der Schäfer allein, sondern es sehen mehrere Hirten den Wutausbrüchen Roland's zu (*Orl. fur.*, C. XXIII, st. 136). Der V. Akt ist völlig frei erdichtet.

Zeigt schon die Analyse des Stückes, daß dem Dichter jeder Sinn für den richtigen Aufbau einer Handlung fehlt, so tritt Coignee's Schwäche noch mehr in der Zeichnung der Charaktere hervor. Nirgends eine Entwicklung derselben, nirgends eine Beziehung zwischen Charakter und Handlung, keine Gegenüberstellung einzelner Personen. So trägt z. B.

Sakripant in anderen Worten genau dasselbe vor wie Roland; beide lieben Angelika, sind also Rivalen; aber der Dichter denkt nicht daran, sie einmal einander gegenübertreten zu lassen, was das Interesse ungemein erhöht hätte. Geradezu komisch wirkt die Rolle des Schäfers, durch dessen Mund, wie es scheint, Coignee de Bourron seine eigene Weltanschauung verkünden will. So nimmt sich folgende Stelle über die Erschaffung der Frau im Munde des Schäfers höchst sonderbar aus:

«. . . Quand la flamme divine
Fut desrobé au Ciel par la main inhumaine
Du larron Promethée, Jupiter confessant,
Ne voulut envoyer sur icelny à l'instant
Un foudre foudroiant, ains une vive flamme,
Lâchée dans les yeux d'une maligne femme,
Les ouvrages mignards de Minerve ell'apprit,
Puis de Venus la belle une grace elle print.
Et pour l'homme punir nous envoya la femme.»

Die einzige, poetische Stelle, die sich in unserer Tragödie findet (Akt II, S. 13), ist eine freie Nachahmung des italienischen Vorbildes. Es ist dies die von Medor gedichtete Inschrift an der Grotte, wo Angelika und Medor ihr erstes Liebesglück genossen haben:

«Vous prez, vous arbriceaux qui estes en la plaine,
Ou là vous ombragez la coulante fontaine
Ou je trouvay m'amour que jamais les troupeaux
Des chèvres et des boucs ne broutent vos rameaux
Que jamais le vent froid de vos feuilles si vertes
Ne vous rendent en hiver chenues et découvertes,
Que jamais le bestial de vous, ô ondelettes
Ou là je vy premier mes douces amourettes
Ne troublent votre cours, vos replis tournoyans
Mais sans fin vous alliez vos couleurs ondoyans.»

Man vergleiche damit die berühmte Schilderung im *Orl. fur.*, C. XXIII, st. 108 und 109:

«Liete piante, verdi herbe, limpide acque,
Spelunca opaca, e di fredde ombre grata,

Dove la bella Angelica, che nacque
Di Galafron, da molti invano amata,
Spesso nelle mie braccia nuda giacque:
Della commodità che quì m'è data,
Io povero Medor ricompensarvi
D'altro non posso, che d'ognor lodarvi:

E di pregare ogni Signore amante,
E Cavalieri e Damigelle, e ognuna
Persona o paesana o viandante,
Che quì sua volontà meni o Fortuna;
Ch' all' herbe, all'ombra, all' antro, al rio, alle piante
Dica: Benigno abbiate e Sole, e Luna,
E delle Ninfe il coro, che proveggia,
Che non conduca a voi pastor mai greggia.»

Mit richtigem Gefühl hat der französische Dramatiker die breite epische Schilderung kürzer zusammengefaßt: freilich mußte dabei auch manch schönes Bild, das die Phantasie Ariost's in sein Epos gezaubert hat, verschwinden.

Coignee de Bourron's *Les amours d'Angélique et de Médor* sind, um zum Schlusse zu kommen, ein äußerst schwaches Theaterstück, das wohl nicht wieder der Vergessenheit entrissen werden wird; es ist entschieden die am wenigsten gelungene Dramatisierung einer Episode aus dem *Orl. fur.*

Die einzigen Kritiker, die sich über den Wert des Stückes äußern, sind La Vallière[1]) und Mouhy[2]), und zwar bezeichnen beide es als sehr mittelmäßig.

Bekannter als das vorausgehende Stück ist Mairet's «*Roland furieux*«, welcher 1640 im Drucke erschien, jedoch bereits mehrere Jahr vorher vollendet und aufgeführt wurde. Da das Privileg bereits am 23. Februar 1639 gegeben wurde, müssen wir annehmen, daß unser Stück entweder im Jahre 1638 oder noch früher entstanden ist. Während Beauchamps[3]) die Frage der Entstehungszeit nicht aufrollt, geben die Brüder

---

[1]) *Bibliothèque I, 527.*
[2]) *Abrégé, Bd. I, 36 u. II, 51.*
[3]) *Rech., 2. Teil, S. 113.*

Parfait als Datum der Vollendung und Aufführung des *Roland furieux* 1636 an.[1] La Vallière[2], Goujet[3], und Nicéron[4], Baillet[5] und Menage[6] führen nur das Druckjahr an, während La Harpe das Stück überhaupt übergeht.[7] Michaud erwähnt die Jahreszahl 1636 als Datum der Vollendung und Aufführung[8]; Lucas[9] Vapereau[10] und Lotheissen[11] nehmen 1635 an. Vorsichtiger drückt sich Dannheißer aus, der als bester Kenner von Mairet's Leben gilt; er legt die Abfassung in die Jahre 1636—1638.[12] Auf die Brüder Parfaict geht wieder die *Grande Encyclopédie* zurück, welche 1635 annimmt.[13] Rigal endlich glaubt daß 1638 das richtige Datum für die Vollendung und Aufführung des *Roland furieux* sei.[14] Dieses Datum scheint auch uns der Wirklichkeit am nächsten zu kommen, zumal kein Grund vorliegt, weshalb der Dichter eine verhältnismäßig so große Zwischenzeit zwischen Vollendung und Drucklegung hätte vergehen lassen sollen.

In der Vorrede macht Mairet darauf aufmerksam, daß neben der Raserei Roland's noch eine weitere Episode sich im Stücke finde, der Tod Zerbin's und Isabellens, «*de façon qu'il est véritable de dire qu'il contient une Tragedie et une Tragicomedie tout ensemble.*» Zugleich erklärt er, daß er wohl die Einheit des Ortes, nicht aber die der Zeit beobachtet habe.

---

1) *Hist. du Th. fr., Bd. IV, 344.*
2) *Bibl. du Th. fr., Bd. II, 89.*
3) *Bibl. fr., Bd. XVIII, 179 ff.*
4) *Mémoires, Bd. XXV, 244.*
5) *Bd. IV, 4. Teil, S. 253.*
6) *Anti-Baillet, Bd. I, 359.*
7) *Cours de litt., Bd. I, 461.*
8) *Bibl. univ., Bd. XXVI, 163 ff.*
9) *Hist., Bd. III, 279.*
10) *Dict. univ., S. 1309.*
11) *Gesch., Bd. I, 334.*
12) *Studien, S. 110. — Später (s. Zur Gesch. d. Einheiten, ZfSp., Bd. XIV, S. 66) setzt er das Datum zwischen 1637 und 1638.*
13) *Bd. XXII, 1010.*
14) *Hist. de la litt. fr. (p. p. Julleville), Bd. IV, 258.*

Die nachfolgende Analyse soll uns zeigen, inwieweit der französische Dichter seiner Quelle gefolgt ist.

Akt I: Roland erzählt, wie er Angelika nach der Maurenschlacht (*Orl. fur.* C. I, 5 ff.) verloren habe und wie er nun fürchte, sie könnte in die Hände eines ihrer Verehrer gefallen sein. Plötzlich richtet sich sein Blick auf die von Medor in die Rinde der Bäume eingeschnittenen Namen der beiden Liebenden. Zwar ahnt schon jetzt der arme Betrogene, daß Angelika ihre Liebe einem anderen geschenkt hat, aber erst durch die Erzählung des Hirten, in dessen Hütte Angelika und Medor die glücklichen Tage ihrer ersten Liebe verlebten, erfährt er sein Unglück.

Akt II: Nachdem Roland im tiefsten Schmerze die Wohnung des Hirten verlassen hat, wagt sich das Liebespaar aus seinem Versteck, in das es sich bei der Ankunft jenes Helden geflüchtet hatte. In seligem Glücke lustwandeln sie in dem Hain; als Medor einen Augenblick forteilt, um ein Messer zu holen, mit dem er sinnreiche Verse in die Bäume einschneiden will, begegnet Angelika Isabellen, der Geliebten Zerbin's, und beide erzählen sich ihre Erlebnisse.

Akt III: Als dann Angelika und Medor wieder in die Hütte zurückgekehrt, und Isabella mit Zerbin allein im Haine zurückbleibt, sehen die beiden an einem Baume Roland's Waffenrüstung hängen, die gleich darauf der zufällig hier vorbeikommende Rodomont unter Schmähreden gegen ihren Besitzer sich aneignen will. Zerbin, dem Roland einst das Leben gerettet hat, tritt dem prahlerischen Rodomont kühn entgegen; es kommt zum Kampfe, in dem der edle Zerbin nach kurzer Gegenwehr fällt; mit einem Schmerzensschrei stürzt sich Isabella auf den geliebten Leichnam, und kann erst durch das Erscheinen eines Eremiten von demselben entfernt werden. Der Einsiedler bindet den toten Zerbin auf sein Reittier und verläßt mit der trauernden Isabella die Unglücksstätte.

Akt IV: Kaum hat Angelika ihr Schlafgemach verlassen, so findet sie, daß Medor sich bereits entfernt hat. Schon fängt sie an unruhig zu werden, als Bérénice, die Gattin des Schäfers, die Nachricht bringt, ein Mann habe entsetzliche Verheerungen

im Walde angerichtet; Angelika ahnt, wer der Unheilstifter ist; sie bangt um ihren geliebten Medor, den sie bereits für verloren hält, während dagegen der Schäfer und seine Frau sich in komisch-zärtlicher Weise liebkosen. Von einem Pfeile an der Schulter verwundet, kommt Medor inzwischen zurück, und beschließt mit seiner Geliebten die sofortige Abreise. Weitere Nachrichten über das tolle Beginnen Roland's treffen in der Hütte des Schäfers ein, so u. a. daß ein Ritter auf einem Pferde vom Himmel gestiegen sei mit der Erklärung, Roland habe seinen Verstand verloren, und wenn ihm etwas Leides geschehe, so seien die Schäfer (!) dafür verantwortlich. Rodomont, der bei seinem ersten Auftreten über die Untreue Doralice's trostlos war, hat sich nun sterblich in Isabella verliebt, deren Bräutigam er soeben getötet hat; vergebens sucht ihn Aronthe, sein Diener, durch ein paar Flaschen Wein, die Rodomont, dem Koran zutrotze, bis auf den Grund leert, zum Weiterritt nach Paris zu bewegen, wohin ihn ein Brief des Maurenkönigs Agramant, der eben diese Stadt belagert, einlädt.

Akt V: Bald gelingt es Rodomont, seine neue Geliebte einzuholen, und sie mit seinen Liebesbeteuerungen zu erbelästigen. Isabella will jedoch lieber sterben als sich diesem schrecklichen Menschen ergeben; sie erklärt daher dem Ritter, sie besäße eine Salbe, die jedermann unverwundbar mache, und fordert ihn auf, die Wunderkraft derselben an ihrem eigenen Leibe zu erproben. Rodomont, der bereits vom Weine sinnlos betrunken ist, geht in die Falle; zu spät sieht er, wie nach seinem Schwerthiebe Isabellens Haupt vom schönen Leibe sich löst und wie er so zum Mörder seiner eigenen Geliebten wird; zu spät verflucht er seine Trunkenheit, die ihm den Verstand geraubt hat. Am Ende des Stückes sehen wir noch Roland, wie er eben in seiner Raserei einen Hirten ergreift und ihn weithin schleudert (Bühnenweisung: *Le jetant par-dessus la montagne*[1])). Plötzlich überfällt ihn eine große Müdigkeit, er sinkt zu Boden und schläft ein. Da kommt ihm Heilung von seinem Freunde Astolf, der ihm vom

---

1) *Akt V, 4, S. 101.*

Himmel seinen verlorenen Verstand wiederbringt und der ihn sodann auf seinem geflügelten Rosse gen Paris führt.

Unsere Inhaltsangabe zeigt, daß wir es mit zwei Haupthandlungen zu tun haben, die nur lose durch das einmalige Zusammentreffen von Angelika und Isabella verknüpft sind. Beide Handlungen finden sich allerdings auch bei Ariost vor, doch folgt dort alles nicht so rasch aufeinander, auch erlaubt sich Mairet eine Anzahl von Änderungen und Zusätzen, die wir im folgenden kurz vorführen werden.

Roland's Monolog am Eingang des Stückes ist freie Erfindung des französischen Dichters. Nachdem Roland die verhängnisvollen Namen gelesen hat, bricht er bei Mairet in laute, endlose Klagen aus (Akt I, 1, S. 6); bei Ariost findet der Schmerz keine Worte (Cfr. *Orl. fur.*, C. XXIII, st. 112):

> *«Nè potè aver (chè'l duol l'occupò tanto)*
> *Alle querele voce o umore al pianto.»*

Als Roland das Haus des Hirten betritt, sind im italienischen Epos die Liebenden längst schon in der Ferne (vgl. *Orl. fur.*, C. XIX, st. 40, 41), in der Tragödie dagegen haben sie sich nur versteckt und kommen nach dem Weggang Roland's noch mehrmals auf die Bühne; sie sind Zeugen der Verheerungen des rasenden Helden, Medor wird sogar durch einen Pfeilschuß von ihm verwundet, endlich treffen sie noch mit dem zweiten Liebespaare des Stückes zusammen —, lauter Zutaten des französischen Dichters. Dasselbe ist der Fall mit der komischen Szene des Hirtenehepaares (Akt IV, 3, S. 72). Die Erzählung von dem Ritter, der vom Himmel auf die Erde steigt, sollte wohl eine Anspielung auf Astolf's „Himmelsreise“ sein [1]), findet sich aber bei Ariost an dieser Stelle nicht. Eine gewaltige Änderung vollzieht Mairet in der Episode Isabella-Zerbin-Rodomont, indem er Zerbin nicht von Mandricard, wie im Epos (cfr. C. XXIX, st. 58), sondern von Rodomont töten läßt; allerdings hat Mairet dadurch den Vorteil erreicht, den Tod des Liebespaares ohne Einführung einer neuen Person (Mandricard) darstellen zu

---

[1]) *Orl. fur., C. XXXIII, st. 1ff.*

können. Wie die vorhin erwähnte komische Einlage, so ist auch die possenhafte Szene zwischen Rodomont und seinem Diener Erfindung des Dramatikers.

Der Tod Isabellens ist bei Ariost zeitlich und räumlich weit getrennt sowohl von dem Ausbruch der Raserei Roland's als auch von dem Tode Zerbin's [1]; der französische Dichter läßt uns bezüglich der Zeit im unklaren, der Ort der Handlung bleibt unverändert, wie Mairet selber in der Vorrede sagt. In der Schilderung dieser zweiten Episode hält er sich jedoch mit Ausnahme der Einführung Rodomont's an Stelle des Mandricard an die italienische Quelle.

Das letzte Auftreten Roland's und seine endgültige Heilung sind je einer Stelle im *Orl. fur.* nachgeahmt. Die Art und Weise, wie der rasende Held einen Hirten tötet [2], ist nach *Orl. fur.*, C. XXIV, st. 5 geschildert:

> *«Uno ne piglia, e del capo lo scema*
> *Con la facilità che torria alcuno*
> *Dall'arbor pome, o vago fior dal pruno.»*

Ariost läßt seinen Helden im Zustande der Raserei eine lange Reihe von Taten ausführen; Frankreich, Spanien, ja das Mittelmeer durchquert der Wahnsinnige (cfr. *Orl. fur.*, C. XXIX, st. 40 ff., C. XXX, st. 4—14) und erst auf afrikanischem Boden bringt ihm sein Freund endgültige Heilung (cfr. *Orl. fur.* C., XXXIX, st. 45 ff.). Der nachfolgende Ritt der beiden Freunde auf dem Griffon, der sie nach dem schwer bedrängten Paris führen soll, ist wiederum von Mairet frei erfunden.

Das Schwächste an der Tragödie ist die Zeichnung der Charaktere; in der Regel erzählen die einzelnen Hauptpersonen beim ersten Auftreten ihre Lebensgeschichte, so Roland (Akt I, 1), Angelika, Medor und Isabella (Akt II, 2 u. 3, S. 24), dann folgen entweder Klagen über ein persönliches Unglück, oder es wird, wie von seiten Roland's und Rodomont's, irgend eine rohe Tat vollbracht.

Die Liebesszenen zwischen Angelika und Medor wirken

---

[1]) *Cfr. C. XXIX, st. 8—32.*

[2]) *Akt V, Sz. 3 (S. 101).*

durch ihre Länge und Monotonie ermüdend. Medor's erste Worte, die den Prahlereien Rodomont's nicht nachstehen, kommen uns umso befremdender vor als wir aus Ariost wissen, daß Tapferkeit nicht seine stärkste Seite und daß er alles eher als ein Aufschneider ist:

«Ny Roland, ny Regnard, ny de plus dangereux,
Fussent-ils preservez par la force des charmes,
N'auront point de valeur qui ne cède à mes armes.»
Akt II, 1, S. 25.

Und wenn er dann mitten im süßesten Liebesgeflüster forteilt, um sein Messer zu suchen, das ihm aus der Tasche gefallen ist, so wirkt das einfach komisch auf Leser und Zuschauer.[1]) Geradezu zotenhaft ist eine Stelle in der bereits erwähnten Szene der Schäferfamilie, in welcher nämlich die Frau zu ihrem etwas bejahrten Manne sagt:

«Mon plaisir me suffit, si je le sçay borner
Aux forces de celuy qui me le peut donner,
En pouvant plus avoir j'en voudrois davantage.»

Bemerkenswert ist der Charakter Rodomont's.[2]) Wir haben gesehen, daß bereits Bauter diesen Helden, höchst wahrscheinlich unter dem Einfluß der französischen und italienischen Komödie, zu einem *miles gloriosus* der Tragödie umformte. Ganz dasselbe geschieht in Mairet's *Roland furieux*. Rodomont ist derselbe Aufschneider wie in Bauter's Rodomontade[3]); er weist aber noch einen anderen Zug auf, den er mit dem Rodomont der Komödie gemeinsam hat, seine Ver-

---

[1]) *Akt II, 1, S. 25, Medor:*
«. . . . . je n'ay sur moy ny poinçon ny couteau
En venant mon estuy m'est tombé de la posche.[!]

[2]) *Es scheint uns wahrscheinlich, daß Mairet den Rodomont deshalb an Stelle des Mandricard einführte, weil jener längst schon eine bekannte Figur auf der französischen Bühne und bei den Franzosen überhaupt war, während Mandricard niemals diese Popularität erlangte.*

[3]) *Vgl. Rol. fur. Akt III, 4, S. 56:*
«Apprens que Rodomont dans Paris si vanté
N'a jamais rien connu qui l'ait épouvanté.»
Ferner die Schilderung seiner „Heldentaten“ vor Paris (Akt IV, 5, S. 84).

liebtheit und sein angebliches Glück bei den Frauen.[1]) Nachdem er von Doralice einen Korb erhalten, verliebt er sich sogleich in Isabella, die er noch kaum gesehen hat (vgl. Akt IV, 5, S. 80). Als er von seinen Heldentaten bei der Belagerung von Paris erzählt, sagt er u. a., daß hundert Frauen aus Schrecken vor seinem Erscheinen in der Seinestadt, vor der Zeit entbanden:

«Cent femmes sur la place, avant terme accoucherent.»

(Akt IV, 5, S. 84.)

Eine reine Possenszene ist Rodomont's Gespräch mit seinem Diener Aronte. Als dieser ihm ein paar Flaschen Wein anbietet, weist er sie keineswegs zurück, da doch sein Glaube ihm verwehrt, dieses Getränk zu nehmen, sondern er sagt ruhig:

«Ne croyant de ma loy que ce qu'il en faut croire,
Surtout quand il s'agit de manger et de boire» etc.

(Akt IV, 5, S. 82.)

Werfen wir noch einen Blick zurück auf das Gesagte, so müssen wir uns folgendes Urteil über Mairet's Tragödie bilden:

Was der Dichter in der Vorrede als Vorzug ansieht, die gleichzeitige Dramatisierung zweier Episoden, ist als verfehlt zu erklären, da der Zuschauer beiden Handlungen nicht mit dem gleichen Interesse folgen kann. Es fehlt dem Stücke ferner eine Motivierung der einzelnen Szenen, die Personen treten auf und verschwinden, ohne daß ein Grund dafür ersichtlich ist; auch leidet es an der allzugroßen Anzahl von Monologen. Die Mischung des Komischen und Tragischen ist als mißlungen anzusehen. Was das Verhältnis der Tragödie zur Quelle betrifft, so hat der Dichter diese mit größter Freiheit benützt, wie wir gesehen haben. Die Kritik, welche einzelne Forscher an dem *Roland furieux* geübt haben, ist im allgemeinen nicht günstig. Beauchamps[2]) sagt von ihm: *«Roland est romanesque et irrégulier pour la fable: mais il a quel-*

[1] *Siehe* Fest. *Der miles. S. 66ff., wo der miles in Tournebu's «Contents» geschildert wird. Mit der Verliebtheit paart sich eine ebenso große Tölpelhaftigkeit, indem Rod. in die von Isabella gestellte Falle geht.*

[2]) *Recherches, 2. Teil, S. 113f.*

ques agrémens. Les vers en sont foibles, et pourtant ils ont une certaine tendresse en leurs passions qui les fait aimer.» Die Brüder Parfaict nennen das Stück geschmacklos und kunstlos und zählen es zu den schwächsten Leistungen des Dichters.[1]) Nicéron führt, ohne Quellenangabe, das Urteil Beauchamps' wörtlich an.[2]) Mouhy tadelt den romantischen Stoff und den Versbau, findet dagegen einige ziemlich gute Stellen.[3]) La Porte und Chamfort verurteilen besonders die etwas sinnliche Liebesszene zwischen Angelika und Medor und die mißlungene Mischung von Komischem und Tragischem.[4])

Aus neuerer Zeit sei das Urteil Michaud's erwähnt, welches mit dem der Brüder Parfaict übereinstimmt.[5]) Dannheißer bezeichnet das Stück als recht unbedeutend, nur seine Entstehungsgeschichte könne als Entschuldigung dafür dienen, daß Mairet es überhaupt schrieb. Der romantische Zug, der vor allem in dieser Tragödie liege, sei zum Teil auf die Einwirkung des Grafen Bélin, seines Gönners, zurückzuführen.[6]) Während Eicke nur den Namen unseres Stückes erwähnt[7]), Weinberg dagegen es gänzlich übergeht[8]), besitzen wir französischerseits noch Urteile von Bizos[9]) und Rigal.[10]) Der erstere verurteilt das Stück in jeder Hinsicht und kann nicht begreifen, wie Mairet ein so elendes Machwerk schreiben konnte.[11]) Der letztere tadelt die Ungeschicktheit, mit der

---

[1]) *Hist., Bd. V, 118: «Sans goût et sans art.»*

[2]) *Mémoires, Bd. XXV, 249.*

[3]) *Tablettes, S. 204; Abr., Bd. II, 213.*

[4]) *Dictionnaire, Bd. III, 70.*

[5]) *Bibl. univ., Bd. XXVI, 165: «Roland furieux . . . . traité sans goût.»*

[6]) *Studien zu Mairet's Leben und Werken, S. 27.*

[7]) *Zur Rolandsage, S. 14.*

[8]) *Schäferspiel, S. 90 ff., wo eine ebenso kurze wie mangelhafte Lebensgeschichte des Dichters zu finden ist.*

[9]) *Étude, S. 195.* — Dannheißer (*l. c., S. 2, Anm. 3*) *wirft dem Werke Bizos' Mangel an Selbständigkeit vor, ein Urteil, das wir vollauf bestätigen.*

[10]) *Le Théâtre fr. au XVIIe s., in: Jullev., IV, 258.*

[11]) *Étude, S. 194: «Cette pièce reçut le plus froid accueil du public étonné d'une si triste et si prompte décadence; on se demandait comment le célèbre écrivain avait pu sacrifier les nobles et fiers sentiments dont*

Mairet diesen Stoff behandelt und nennt die Ausdrucksweise des Dichters prosaisch, schleppend, schwer verständlich und geschmacklos.[1])

Wenige Jahre nach Mairet trat Guillaume de Riche [2]) mit einem neuen Stücke hervor unter dem Titel *Les amours d'Angelique et de Medor* etc. 1648. Der Verfasser bezeichnet es auf dem Titel als eine Tragödie in 8 Akten [!] mit Chören, aber ohne Szeneneinteilung. Mouhy meint, es habe auf den Theatern der Provinz vielleicht Beifall gefunden. [3]) Nähere Angaben über den Inhalt zu machen, sind wir leider nicht in der Lage, da das Stück verschollen zu sein scheint.[4])

Um so bedeutender dagegen ist das folgende die Roland-Episode behandelnde Stück, welches im Januar [5]) 1685 zum ersten Male aufgeführt und noch in demselben Jahre gedruckt wurde.[6])

---

il avait su animer Sophonisbe et Massinissa pour les galanteries et fadeurs de son nouvel ouvrage; on ne pourait croire que le style bizarre et dameret, qui n'avait rien de dramatique, sortit de la plume qui avait écrit les beaux vers de la Sophonisbe, du Marc Antoine et du Soliman: il donna un médiocre caneras d'opéra sous le nom de tragi-comédie.»

[1]) *Hist. de la litt. (p. p. Jullev.) Bd. IV. 258: «Le R. f. unit. avec une rare maladresse, la tragédie que Montreux avait déjà traitée sous le titre d'Isabelle à une tragi-comédie pleine, aussi bien qu'une ancienne pastorale, de bizarreries, d'effets scéniques et d'indécences.... Son style est presque constamment prosaïque, traînant, obscur, plein de mauvais goût.»*

[2]) *Über G. de Riches' Leben wissen wir nichts; keines der in unserer Arbeit zitierten Literaturwerke führt seinen Namen an. Von* Mouhy, *Abrégé I, 36, wird es einem* Desroches *zugeschrieben, unter welchem Namen wohl de Riche gemeint war. Dieselbe Behauptung findet sich auch in d. Anecd. dr. III. 152.*

[3]) *Abrégé I, 36: «Cette pièce a pu réussir en province.»*

[4]) *Wenigstens besitzt keine der drei großen Pariser Bibliotheken ein Exemplar des genannten Stückes.*

[5]) Chouquet, *Hist.*, *S. 321*, Clément, *Dict. lyr.*, *S. 587 u.* Léris, *S. 291, bezeichnen den 8. (18.) Januar, bzw. 8. Febr. als den Tag der ersten Aufführung.*

[6]) *Quinault's zwölf Opern finden sich in den drei ersten Bänden des Recueil des opéras. Amsterdam 1684 und 1690. 12°. Eine ausführliche Lebensbeschreibung des Dichters kann nachgelesen werden bei* Goujet. *Bibl. fr., Bd. XVIII. 242ff.; La Gr. Encycl., Bd. XXVII. 1160. —* La Porte et Chamfort *geben irrtümlicherweise 1689 als Datum der Aufführung und des Druckes an.* Lucas *(Hist., III. 307) erwähnt das Stück nicht.*

Es ist dies die Oper *Roland* von Ph. Quinault [1], neben seiner Armide die bekannteste Schöpfung dieses Librettisten.

Folgendes ist der Inhalt von Quinault's Oper.

Prolog: Demo|go|rgon, der Feenkönig und das Haupt der Erdgeister (le premier des Genies de la Terre), sitzt, umgeben von Feen und Erdgeistern, auf seinem Throne und preist die Wohltaten des Friedens und die Regierung des französischen Königs; sodann deutet er den Gegenstand an, welcher nun zu Ehren des Königs aufgeführt werden soll:

> «*Du celebre Roland renouvellons l'Histoire,*
> *La France luy donna le jour.*
> *Montrons les erreurs où l'Amour*
> *Peut engager un cœur qui néglige la gloire!*»

Akt I: Angelika, die Königin von Cathay, hat zu Medor, einem jungen Gefolgsmann des afrikanischen Königs Agramant, eine tiefe Zuneigung gefaßt, doch schwankt sie noch, ob sie dieser Neigung folgen, oder dem ruhmbedeckten Roland ihre Hand geben soll. Thémire, ihre Vertraute, erteilt Angelika den Rat, den ersteren aus ihren Augen zu verbannen. Dieser aber gesteht ihr in einer der folgenden Szenen seine unwandelbare Liebe, wird aber mit seinem Antrage für dieses Mal abgewiesen. Gleich darauf überbringen Abgesandte Roland's ein kostbares Armband, welches für Angelika bestimmt ist.

Akt II: Angelika steht an jenen zwei berühmten Zauberquellen, aus denen man Liebe oder Haß trinken kann; sie zögert noch, aus welcher sie das Wasser schöpfen soll, als Roland auf sie zukommt. Schnell steckt das Mädchen seinen unsichtbar machenden Ring in den Mund und entfernt ihn erst wieder, als Roland fort ist, und Medor, voll Verzweiflung über die Härte der Geliebten, des Weges kommt und sich töten will. Angelika, in deren Herzen der Stolz nunmehr zurücktritt vor der Allgewalt der Liebe, ruft dem unglücklichen Jüngling zu, er solle weiter leben und sein Glück mit ihr teilen. So finden sich ihre Herzen, und unter dem lieblichen Gesange von Liebesgöttern und verzauberten Liebespaaren feiern sie ihre Verlobung.

Akt III: Die beiden Liebenden können ihres Glückes

---

[1] Quinault *gab ihm den Titel «tragédie-opéra».*

nicht so recht froh werden, da sie Roland's Eifersucht fürchten müssen. Um diesen zu beruhigen, verspricht ihm Angelika ein Stelldichein an der Grotte, wo sie gewöhnlich mit ihrem Liebsten spazieren geht; den dadurch eifersüchtig gewordenen Medor beruhigt sie mit einschmeichelnden Worten.

Akt IV: Roland eilt indessen voll Freude zur Grotte und achtet nicht auf die Bitten seines Freundes Astolf, der ihn zur Hilfeleistung für das von den Mauren schwer bedrängte Reich bewegen will. An dem verabredeten Orte angekommen, findet Roland keine Angelika, dafür aber entdeckt er jene Inschriften, welche von Medor's Hand herrühren und vom Glücke der beiden Liebenden in unzweideutiger Sprache reden. Noch kann er an die Wahrheit seiner Entdeckung nicht recht glauben, als ein ländlicher Hochzeitszug herannaht und ihm die Kunde bringt, daß die Fürstin von Cathay mit ihrem jugendlichen Liebhaber eben den Hafen verlassen habe. Das Armband des Hirten Thersandre, in dem Roland sein eigenes Geschenk wieder erkennt, und das Angelika jenem treuen Hirten vor ihrer Abreise gegeben hat, spricht deutlich genug, wie schwer Roland von dem Mädchen getäuscht wurde. Der Schmerz macht ihn tobsüchtig; in seiner Raserei zerstört er alles, was ihm in die Hände fällt.

Akt V: Dieser Akt versetzt uns in den Zauberpalast der Fee Logisstilla. Astolf, Roland's treuer Freund, erhält von dieser gütigen Zauberin einen Zaubertrank, der den in festen Schlaf versunkenen Helden zu neuem, gesunden Leben wieder erweckt. Gloire, Renommée und Terreur begrüßen den Erwachenden und wollen ihn zu neuen Taten geleiten, Logisstilla aber ruft ihm warnend zu:

«*La Gloire vous appelle,*
Ne soupirez plus que pour elle;
Non, n'oubliez jamais
Les maux que l'Amour vous a faits»
(Akt V, 4, S. 45).

Die vorstehende Analyse zeigt auf den ersten Blick, daß Quinault's Oper eine ganze Anzahl von Veränderungen gegenüber ihrer Quelle aufzuweisen hat. Der Prolog ist von Anfang bis zu Ende das Werk des Franzosen und soll eine

Ehrung des Roi-Soleil sein, welcher die erste Anregung zu dem Stücke gegeben haben soll.

In der Oper selbst finden wir sehr viele Personen, die bei Ariost nicht vorkommen. „Ziliante, prince des Isles Orientales; Coridon, Berger, Amant de Belise; Belise, Amante de Coridon, ferner Confidents und Confidentes, Suivants, Suivantes, troupes d'Amours, de Sirenes, de Dieux, de Fleuves, de Silvains, d'Amants enchantés, d'Amantes enchantées, de peuples de Cathay, de Bergers et de Bergères, de Fées, d'Ombres d'anciens Heros"; endlich treten am Schlusse die allegorischen Gestalten Gloire, Terreur, La Renommée auf.

Auf freier Erfindung des Librettisten beruht der ganze erste Akt; die Tatsache von dem Geschenk Roland's ist zwar bei Ariost erwähnt (C. XXIII, st. 120), aber die Art und Weise des Überbringens ist von Quinault erdichtet. Vom zweiten Akt ist dasselbe wie vom ersten zu sagen. Nur die Erwähnung der beiden Zauberquellen geht auf Ariost (*Orl. fur.* C. I, st. 78) zurück. Der Schauplatz des dritten Aktes ist der nämliche wie beim italienischen Dichter, sonst erinnert jedoch nichts an das Epos Ariost's. Vom vierten Akt ist nur Thersandre's [1]) Bericht von der Abreise der beiden Liebenden und das Vorzeigen seines von Angelika erhaltenen Ringes, endlich auch der Ausbruch der Raserei Roland's, der italienischen Quelle entnommen. Die Heilung Roland's durch Logisstilla vollzieht sich bei Ariost in den Sandwüsten Afrikas [2]), bei Quinault im Palaste der Logisstilla unter deren Beisein. Die drei erwähnten allegorischen Gestalten fehlen bei ersterem, wie überhaupt der ganze, echt opernhafte Abschluß des Stückes.

Wenig ist von den Charakteren zu sagen, da bei einem so ausgesprochen lyrischen Stücke, wie der *Rol. fur.*, naturgemäß wenig Gewicht auf deren richtige Zeichnung und Entwicklung gelegt wird. Die Person des Roland der Quinaultschen Oper kann nicht den Anspruch erheben, daß man sie ernst nehme, wie das doch beim Orlando des Ariost der Fall ist; denn es wirkt gerade komisch, wenn wir sehen, wie er in blinder Liebe sich von Angelika zum Stelldichein verleiten

---

[1]) *Cfr. Orl. fur., C. XXIII, st. 118 ff.*

[2]) *Ibd., C. XXXIX, st. 45 ff.*

läßt, während welcher Zeit diese mit ihrem Liebhaber verschwindet. Komisch wirkt ferner die Szene, in der Roland in Raserei gerät (Akt IV, 4). Nach der Bühnenweisung bricht er die Inschriften, die auf Holztafeln angebracht sind (!), in Stücke, reißt Zweige und Äste von den Bäumen und zerschlägt Felsenstücke, schließlich glaubt er eine Furie zu sehen und beginnt zu ihr zu sprechen. So stehen wir den Titelhelden fortwährend in komischen Situationen und als diejenige Person, die getäuscht wird. Man könnte überhaupt versucht sein, die ganze Oper als Parodie des *Orl. fur.* zu betrachten, wenn die Charaktere Angelika's und Medor's nicht so ernst und tiefsinnig vom französischen Dichter gezeichnet worden wären. Lange sträubt sich Angelika, den Regungen ihres Herzens Folge zu leisten, sie weist Medor's Antrag zurück, aber in demselben Augenblicke bereut sie ihr hartes Wort; und als sie dann den Geliebten ihretwillen leiden sieht (Akt II, 4), stürzt sie in seine Arme und flüstert ihm leise zu, wie sehr sie ihn liebe, und bietet dem einfachen Knappen eines Königs Krone und Thron von Cathay an. Diese beiden Szenen zwischen Angelika und Medor sind zweifellos die schönsten des ganzen Stückes.[1]) Überhaupt tritt Roland im Vergleiche zu diesem Liebespaar viel zu sehr in den Hintergrund, abgesehen davon, daß er auch weit weniger sympathisch erscheint als Angelika und Medor.

---

[1]) *Das Duo in der 4. Szene des I. Aktes wurde bald sehr populär und war jahrzehntelang in aller Munde* (*Clément, Dict. lyr.*, S. *972*):

Ang.: «. . . Partez Medor! Med.: O Ciel!
Ang.: Partez sans différer.
Med.: Hélas! Ay je pû vous déplaire?
Ang.: Non, non je n'ay point de colère
Laissons les discours superflus.
Partez
Med.: Je ne vous verray plus» etc.

Dieselbe Berühmtheit erlangte Sz. 4, Akt III, S. 25:

Vivez pour moy, qu'il vous souvienne
Que votre Destinée est unie à la mienne,
Ma mort suivroit votre trépas:
Évitons un destin tragique;
Medor ne veut-il pas
Vivre pour Angelique?»

Um Quinault's Dichtung gerecht zu beurteilen, muß man berücksichtigen, daß der Verfasser nicht eine Tragödie in den strengen Formen der Klassizität schreiben wollte, sondern daß es ihm vor allem darum zu tun war, einen Operntext zu liefern, d. h. einen möglichst romantischen Stoff zu dramatisieren und ihn mit lyrischen, für Arien, Duos und Chöre passenden Einsätzen zu durchwirken.

Dieser Zweck rechtfertigt Quinault's Abweichungen von der Quelle zur Genüge, und er erklärt auch, daß wir eine logische Entwicklung der Handlung und teilweise auch der Charaktere des Stückes schlechterdings in Abrede stellen müssen. Als Oper des ausgehenden 17. Jahrhunderts jedoch betrachtet, ist der Roland Quinault's zu den besten damaligen Erzeugnissen dieses Genres zu zählen. Auch in musikalischer Hinsicht gehört der Roland zu den erstklassigen Opern jener Zeit, und Lully, der Komponist des Stückes, erklärt es für die beste seiner Tonschöpfungen.[1])

Bald nach der Aufführung des Stückes ließen sich kritische Stimmen vernehmen, welche das tolle Gebärden des rasenden Roland's auf der Bühne und das etwas süßliche Liebesgesäusel Angelika's und Medor's lächerlich machten, und irgend ein versgewandter Kritiker, dessen Namen wir nicht kennen, faßte diese vernichtenden Äußerungen des Theaterpublikums in folgendem Gedichte zusammen:

«Dans un bois, Angélique errante à la venture,
Voit Médor étendu, blessé, sans nul espoir;
Le trouve beau, le panse avec l'empâtre noir,
Lui fait des bouillons frais et guérit sa blessure.

Son amoureux Roland fait piteuse figure,
Joue à Colin-maillard, lui parle sans la voir,
Peste en vain, car la Reine oubliant son devoir,
De son convalescant veut être la monture.

Thémire a beau chanter, beau dire et beau crier,
Qu'il est peut-être issu de quelque cuisinier:
Angélique le veut et l'a guéri pour elle.

---

[1]) Clément, *Dict. lyr.*, S. 588.

Elle enlève Médor et plante là Roland.
Qui va dans les Hameaux faire le Capitan;
Puis un doux menuet lui remet la cervelle.» [1])

In Léris' Dictionnaire portatif [2]) wird der Oper Quinault's ein unbedingtes Lob zuteil. Während Nicéron [3]), Maupoint [4]) nur den Namen des Stückes anführen, wird es bei Goujet [5]), der doch Quinault ausführlich behandelt, nicht einmal dem Namen nach erwähnt. La Porte und Chamfort geben zwar zu, daß der vierte Akt große Schönheiten aufzuweisen hat, beanstanden aber, daß Angelika und Medor zu oft auf der Bühne erscheinen, und daß Roland's Raserei sich im Abreißen von Baumzweigen u. dgl. äußert.[6]) Auch Voltaire bezeichnet den vierten Akt als ein Meisterwerk Quinault's.[7]) Voltaire's Schüler La Harpe findet, daß das Stück nicht so sehr eine *tragédie lyrique* als eine *pastorale héroïque* ist, wo eine Königin einem Schäfer (sic!) den Vorzug gebe vor einem berühmten Helden. Stoff und Verwicklung sind nach ihm etwas unbedeutend [8]); doch reicht Quinault manchmal bis zum Erhabenen. Chouquet bespricht zwar den Roland Quinault's nicht näher [9]), fällt aber über die lyrischen Dramen dieses Dichters insgesamt ein sehr günstiges Urteil.[10]) Als besonderes Verdienst

---

[1]) *Zitiert bei* La Porte et Chamfort, *Dict., III, 70.*

[2]) *S. 291f.*

[3]) *Mémoires XXVIII, 210.*

[4]) *Bibl. fr., S. 273.*

[5]) *Bibl. fr., XVIII, 248.*

[6]) *Dict. dram., III, 70: «. . . . Angélique et Médor paraissent trop souvent sur la scène. Les fureurs de Roland surtout devroient le porter à quelque chose de plus qu'à ébrancher des arbres et à combattre des êtres inanimés.»*

[7]) *Dict. phil. (Art. Art dramatique) VII, 189.*

[8]) *Cours de litt., I, 665: «. . . Le fond est un peu faible, l'intrigue est peu de chose.»*

[9]) *Hist. du drame musical, S. 321.*

[10]) *Ibd., S. 112: «Le premier, il comprit que, à cause de sa destination spéciale, l'opéra exige une autre coupe que celle des pièces où il n'entre que du dialogue. Versificateur harmonieux, élégant et facile, auteur versé dans la science et dans la pratique du théâtre . . ., Ph. Quinault*

rechnet er ihm an, daß er die Mischung des komischen und des tragischen Elementes, die dem französischen Geschmacke nicht behage, vermieden habe.[1]) Wir haben jedoch gesehen, daß gerade der Roland furieux sehr oft das Komische streift.

Eicke beschränkt sich auf die Betonung des szenischen Apparates, mit dem Quinault seine Oper ausstattete.[2]) Doumic nennt die Szene, in der Roland durch den Hochzeitszug die Untreue Angelika's erfährt (Akt IV, 4), geradezu ein Wunder der Kunst.[3])

Ähnlich wie Chouquet hält Proelss unseren Dichter ganz besonders geeignet für die Oper, da er ein zartes, lyrisches Talent besitze und sich der Musik unterzuordnen wisse. Allerdings vernachlässige er dadurch die eigentlichen dramatischen Forderungen, die folgerichtige Entwicklung der Charaktere und der Handlung.[4]) Julleville bezeichnet den Roland als eine bemerkenswerte Leistung, hebt aber zugleich den Mangel jeglichen dramatischen Interesses hervor, der dem Stücke anhafte.[5]) Birch-Hirschfeld[6]) endlich erkennt Quinault's Unerreichbarkeit in der Handhabung des Stiles

---

résolut de consacrer ses brillantes facultés à un genre qui, de son temps, manquait encore à notre littérature.»

[1]) *Ibd., S. 112: «Il commença par imiter les Italiens et par combiner l'élément comique avec l'élément tragique: mais il s'aperçut vite que le goût français repousse ce mélange, et il y renonça pour toujours après la représentation d'Alceste.»*

[2]) *Z. Rolandsage, S. 14. — Eicke beschäftigt sich nur mit Prolog und Personenverzeichnis des Stückes.*

[3]) *Kritik von Roland's Histoire de l'Opéra, die sich mit dem Einfluß der Oper auf die Tragödie beschäftigt (Revue des 2 mondes, 1895, S. 451).*

[4]) *Gesch. d. Dramas, Bd. II, Halbbd. 2, 247.*

[5]) *Le Théâtre en France, S. 247.*

[6]) *Gesch. d. frz. Litt.* (Suchier und Birch-Hirschfeld) *S. 479: «Quinault verstand es, in geschickter Weise Ludwig's XIV. Lob in sinnreichen Prologen zu verkünden und in seinen Operntexten dem Komponisten wirkungsvolle theatralische Unterlagen zu schaffen. Wahrheit und Kraft verlangte man in derartigen Dichtungen nicht, es genügte, wenn die Situation oberflächlich, aber doch mit Pathos gekennzeichnet war; das Übrige war Aufgabe der Musik. In der flüssigen Geschmeidig-*

und des Verses an, spricht ihm aber jede tiefere dramatische Begabung ab.

Unter den Theaterstücken, die dem bekannten, äußerst fruchtbaren Komödiendichter Dancourt zugeschrieben werden, befindet sich eine Parodie der Quinault'schen Oper, betitelt *Angélique et Médor*. Sonderbarerweise wird sie von nur wenigen Forschern erwähnt.[1]) Gespielt wurde das Stück zum ersten Male am 1. August des Jahres 1685 nach der Aufführung von Racine's Bérénice[1]); der Erfolg, den es erzielte, scheint nicht bedeutend gewesen zu sein, da es nur 14 Aufführungen erlebte.[2])

Der Inhalt des kurzen Einakters ist in wenigen Worten folgender: Ein junger Mann vom Lande will ein Mädchen der Hauptstadt heiraten, das jedoch nur von ihrer Mutter zu diesem Bunde gezwungen wird. Ein vornehmer Edelmann, der eine tiefe Zuneigung zu der Dame gefaßt hat und sich von dieser wieder geliebt weiß, beschließt den unbequemen Freier vom Lande zu überlisten. Da nämlich der letztere ein leidenschaftlicher Freund der Musik ist, führt er sich

---

keit und natürlichen Anmut des Stils, im Wohlklang des Verses hat Quinault niemand erreicht.“

[1]) Beauchamps, *Recherches, 2. Teil, S. 269 ff.: Dictionnaire d. Th., II, 242:* Mouhy, *Tablettes I, 20 und Abrégé I, 36:* Quérard, *La France litt., Bd. II, 381: dagegen fehlt eine Erwähnung dieser Komödie bei:* Palissot, *Mém. d. litt., II, 91 ff.;* Lemazurier, *Galerie des auteurs, I, 195 ff.;* Michaud, *Bibl. univ., Bd. X, 89 (die haupts. Werke werden aufgezählt und zum Schlusse heißt es: «Il a composé beaucoup d'autres comédies qu'il a fait représenter sur les théâtres de province auxquels il était attaché»):* Jal, *Dict. crit., S. 466:* Lucas, *Hist., III, 308: La Gr. Encycl., XIII, 827 (bringt eine kurze Lebensbeschreibung des Dichters):* Lemaître, *La comédie après Molière, S. 233 u. 234;* Lion, *La com. après Mol. (Hist. d. l. litt., p. p.* Julleville, *VI, 567 ff.). Die vollständigste Ausgabe der Werke* Dancourt's *ist nach* Vapereau *(Dict. univ., S. 572) die von 1760: doch findet sich dort unser Lustspiel nicht: dasselbe ist gedruckt in einem «Recueil de Pièces de Théâtre», welcher unter Dancourt's Namen erschien.*

[2]) Mouhy, *Tablettes, Bd. I, 20, nennt die Komödie „sehr schwach“:* ebenso Léris, *Dict. portatif., S. 43. Er bezeichnet sie als eine Art Parodie des Rol. v. Quinault.*

verkleidet als Opernsänger in das Haus der Geliebten ein, wo eben der zukünftige Bräutigam weilt. Man macht den Vorschlag, den Roland von Quinault auf der Hausbühne zu spielen. Das Mädchen übernimmt die Rolle Angelika's, der Edelmann die des Medor; nach einigen Szenen, in welchen Quinault's Oper parodiert werden soll, verschwinden die beiden Spieler hinter den Kulissen, ein Diener aber tritt auf die Bühne und meldet, daß das Liebespaar verschwunden sei:

«*Angélique est partie, et Medor avec elle.*» [1]

Mutter und Bräutigam sind in Verzweiflung; denn nach einem solchen Skandal bleibt den beiden kein anderer Ausweg übrig als auf ihren Heiratsplan zu verzichten.

Da weiter nichts als der Titel dieses Einakters dem *Orl. fur.* entlehnt ist, gehen wir sogleich zu einigen anderen Stücken über, die gleichfalls Parodien der Quinault'schen Oper sind. Streuggenommen gehören sie nicht zu unserer Abhandlung, aber sie dürfen nicht übergangen werden, da sie ein glänzender Beweis sind, wie tief und lebendig noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kenntnis des Ariost'schen Epos war, und wie beliebt und bekannt die unsterblichen Helden und Heldinnen desselben in allen Kreisen des Volkes waren.

Im Jahre 1717 wurde ein *Pierrot furieux* ou *Pierrot Roland* [2]) von Fuzelier aufgeführt [3]); leider wurde diese Paro-

---

[1]) *Sz. 8, S. 232.*

[2]) *Das Stück ist erwähnt bei folgenden Autoren:* Beauch., *Rech.* (*nur im alphabetischen Verzeichnis der Theaterstücke*); Léris. *Dict. dram., S. 263;* Mouhy. *Tablettes I, 13* (*M. gibt irrtümlich als Datum d. Auff. 1731 an*): Maupoint, *Bibl., S. 340;* La Porte et Ch., *Dict. dram. III. 455.*

[3]) Fuzelier (*1672—1752*) *war ein sehr fruchtbarer Theaterdichter und schrieb hauptsächlich für die Bühne des Théâtre de la Foire de St. Germain. Ein scharfes Urteil fällt über ihn La Harpe* (*Cours d. litt. II, 439*): «*. . . le plus froid, et le plus plat rimeur, le bel esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'Opéra des fariboles dialoguées.*» Lucas (*Hist. II. 50*) *bedauert, daß er nur für das Theater gearbeitet habe. Weitere Urteile finden sich bei* Michaud (*Biogr. univ., XV, 309, wo auch La Harpe's Kritik zitiert ist*); Didot (*Biogr. génér. XIX, 77 ff.*), *La Gr. Encycl., XVIII, 316.*

die der Quinault'schen Oper nicht gedruckt. La Porte und Chamfort[1]) nennen dieselbe recht „gewöhnlich", während Des Boulmiers behauptet, das Stück habe einen großen Erfolg errungen.[2])

Außer diesem Einakter Fuzelier's veröffentlichten Dominique und Romagnesi[3]) im Jahre 1727[4]) eine Parodie der Oper Quinault's unter dem Titel *Arlequin Roland*, die nun kurz besprochen werden soll.

Der Inhalt des Stückes ist folgender: Harlekin kann Angelika's Liebe trotz reichlicher Geschenke nicht gewinnen, da deren Herz für Medor schlägt. Um Harlekin's zudringlichen Bewerbungen zu entgehen, bewilligt sie ihm ein Stelldichein auf einem Balle, der in der großen Oper abgehalten wird, flieht aber, anstatt dorthin zu gehen, mit ihrem Geliebten nach Poissy und von da zu Schiff nach Rouen. Als Harlekin unterdessen auf dem Balle vergebens das treulose Mädchen sucht und dabei noch von zahlreichen Masken über sein Unglück verspottet wird, gerät er in grenzenlose Wut, er wirft die Kleider bis aufs Hemd von sich, prügelt einen Theaterdiener durch, der ihm Limonade anbietet, zerbricht seine Gläser und demoliert schließlich die sämtlichen neuen Dekorationen des Ballsaales.

Man muß zugeben, daß die beiden Verfasser dieser niedrigen komischen Parodie die schwächste Seite von Quinault's Oper, die Darstellung von Roland's Raserei, herausgefunden und mit Erfolg lächerlich gemacht haben.

Eine ähnliche Handlung weist jene im Jahre 1744 er-

---

[1]) *Dict. dram., III, 455: «Parodie grossièrement faite.»*

[2]) *Hist. de l'opéra com., II, 457.*

[3]) *Beide waren Schauspieler am italienischen Theater zu Paris. Eine ausführliche Liste ihrer zum Teil nicht gedruckten Theaterstücke (meist Einakter) findet sich bei* Beauchamps, *Recherches, 3. Teil, S. 130 ff.; über Romagnesi, der gewöhnlich den Schweizer, den Deutschen oder den Betrunkenen (sic!) spielte, siehe* Vapereau, *Dict. univ., S. 1755: eine Liste seiner Werke findet sich auch bei* Quérard, *La Fr. litt. VIII, 131, wo mehr als 20 Stücke dieses Autors erwähnt werden.*

[4]) *Nach* Beauchamps, *Rech., 3. Teil, S. 133 wurde es am 31. Dez. 1727 aufgeführt; ebenso* Maupoint, *Bibl. d. Th. fr., S. 232;* La Porte et Chamfort, *Dict., Bd. I, 126 u. III, 66.*

schienene Parodie auf, welche Panard[1]) und Sticotti[2]) zu Verfassern hat und die unter dem Titel *Roland* bekannt ist.[3]) Wie bei Dominique, so hat auch hier die listige Angelika den aufdringlichen Roland zu einem Stelldichein bestellt, und zwar diesmal zum Jahrmarkt von Saint-Germain. Vergebens sucht Astolf, sein Freund, ihn über die Untreue seiner Angebeteten zu trösten. Als Roland auf einem Brette die Namen von Angelika und Medor liest und von einem eben vorüberziehenden Hochzeitszuge die Flucht der beiden Liebenden erfährt, da fällt er in Raserei und zerschlägt die Dekorationen des Theatersaales von Saint-Germain. Wir zitieren, um eine Probe von dem Stücke zu geben, die Schlußverse in der letzten (8.) Szene:

Rol. seul: . . . Air: Les Trembleurs (bei Quinault):

«J'ay donc découvert leur trame:
L'ingrate trahit ma flamme.
Ce trait déchire mon âme.
Dans quel état je me vois!
Que tout sente ici ma rage:
Faisons un affreux ravage
Durandal, sers mon courage.
Allons abattre du bois.»

---

[1]) Panard, *mehr bekannt als Dichter von Trink- und Gesellschaftsliedern, schrieb etliche 80 Theaterstücke (s.* Quérard. *La Fr. litt., Bd. VI, 581;* Vapereau, *Dict., S. 1529);* Didot *(Biogr. gén. XXXIX, 125) schätzt die Zahl derselben sogar auf mehr als achtzig.* La Harpe, *Cours de litt. II, 446, nennt Panard's theatralische Erzeugnisse wertlos und bestreitet ihm den von Marmontel gegebenen Titel «Le La Fontaine du Vaudeville.» Ebenso ungünstig lauten die Urteile von Desessart (Bibl. d'un homme de goût V, 156) und in* Michaud's *(Biogr. univ., XXXII, 61): nach der Kritik des letzten Werkes sind die Stücke Panard's arm an Erfindung und dramatischer Wirkung. Dagegen wird Panard von* Lenient *(La Com., II, 171-172) gelobt und als Schöpfer des «vaudeville moral» bezeichnet.*

[2]) *Nach* Des Boulmiers *(Hist. de l'op. com., Bd. II, 432) wissen wir von diesem Autor nur, daß er Schauspieler am „neuen italienischen Theater" zu Paris war und mit Fagan, Panard und Dominique eine Anzahl von Parodien und Vaudevilles schrieb.*

[3]) *Nach* Léris, *Dict., S. 292, wurde der „Roland" am 20. Januar 1744 aufgeführt. Ebenso La Porte et Chamfort, Dict. III, 71.*

Mit diesen Worten beginnt er sein Zerstörungswerk.[1])

Von einem dauernden. künstlerischen Erfolge kann bei diesen Parodien natürlich nicht gesprochen werden. Sie wurden für den Augenblick geschaffen, einzig zu dem Zwecke, die Lachmuskeln des Theaterpublikums für eine Stunde lang zu reizen, und sie verschwanden schon nach einigen Aufführungen für immer von der Bühne.

Die große Beliebtheit der Quinault'schen Oper veranlaßte den gewaltigen Nebenbuhler Glucks Piccini, sich ebenfalls an die Tonsetzung dieses Stoffes zu machen. Marmontel, der vielgewandte Schöngeist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sollte zu diesem Zwecke den Text Quinault's an einzelnen Stellen umarbeiten.[2]) So verschwindet denn der Prolog aus dem Stücke, die Szene. in der Roland's Raserei ausbricht (IV, 4), wird wesentlich verkürzt, die allegorischen Gestalten in der letzten Szene der Oper bleiben ebenfalls weg. Im großen und ganzen ist der Text und die Inszenierung einfacher geworden und nähert sich mehr der klassizistischen Tragödie Racine's. Trotzdem scheint der Stoff noch zu romantisch für die vornehm einfache Musik Piccini's [3]) gewesen zu sein. Wenigstens sagt La Harpe, der im übrigen

---

[1]) Léris, *Dict. port., S. 388 bezeichnet als Parodie der Oper von Quinault auch den Einakter Polichinelle Gros Jean. der jedoch nicht gedruckt wurde und dessen Verfasser nicht bekannt zu sein scheint. Das Datum der Auffassung ist bei Léris nicht angegeben. Dasselbe sagt der Verfasser der Anecd. dram., II. 84.* — Barbier (*Dict. des Anonymes. VII. 377) gibt noch den Titel einer anderen Parodie. betitelt Roland. parodie nouvelle (Par Bailly) s. l. n. d. 8°. 48 Seiten. Leider gelang es uns nicht. in den drei großen Bibliotheken von Paris das Stück ausfindig zu machen. Höchst wahrscheinlich ist das derselbe* Roland, *den* d'Estrée (*Rev. d'Hist. litt. 1901. S. 265) im Auge hat. wenn er sagt: Arlequin Roland fait son entrée «à cheval sur un âne». C'est le frère de l'Ile de la Folie. il demande un picot en plâtre pour sa monture, mais il semble être venu plutôt pour se quereller avec sa sœur.»*

[2]) Lenient. *La. comédie du 18e s., II. 232. sagt. Marmontel sei bereit gewesen. alles zu machen. Tragödien. Opern. Episteln.*

[3]) *Nach* Chouquet. *Hist. du dr. m., S. 165. ist der Roland Piccini's erste Oper mit französischem Texte. Derselbe Forscher lobt besonders verschiedene Szenen. die Roland's Verzweiflung behandeln. und das Duo zwischen Angelika und Medor.*

diesen zweiten Roland für ein Meisterwerk des musikalischen Dramas hält [1]), von der Raserei Roland's im 4. Akte (4. Sz.), sie hätte nur einen lächerlichen Eindruck auf die Zuschauer ausgeübt.[2])

Auch aus dem 19. Jahrhundert besitzen wir eine Operette, deren Titel auf die Rolandepisode in Ariost's Epos Bezug nimmt. Es ist dies Sauvage's *Angélique et Médor*, zu der kein Geringerer als der Komponist Ambroise Thomas die Musik schrieb. Die Operette wurde zum erstenmal am 10. Mai 1843 aufgeführt, geriet aber bald in Vergessenheit.[3]) Doch wurde sie durch Druck der weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Der Inhalt der Operette ist kurz folgender: Ein Theaterdirektor will Piccini's Oper Roland aufführen, aber es fehlen ihm noch die Rollen von Medor und Roland. Zu denselben werden zwei Verehrer der Sängerin erwählt, welche die Angelika zu spielen hat. Schließlich einigen sich die beiden männlichen Rollen dahin, daß der begünstigte Verehrer der Angelika den Medor, der abgewiesene dagegen den Roland zu spielen habe.

Wenn auch die Operette weiter keine Beziehungen zum Ariost'schen Epos hat als einige Namen, so ist das Stück immerhin interessant als Beweis, daß auch im 19. Jahrhundert die Gestalten des *Orl. fur.* den Franzosen wohlbekannte Erscheinungen waren, und daß besonders die Roland-Episode eine unvertilgbare Popularität erlangt hat.

---

[1]) *Cours de litt., II, 418, Anm. 1. Doch ist er mit dem absoluten Lobe, das Voltaire dem Stücke spendet, nicht einverstanden.*

[2]) *Ibd. I, 665. — Außer Roland schrieb Marmontel die Opern Amadis, Armide, Atys, Isis, Persée, Phaéton und Thésée (sämtliche von Quinault) um. Von diesen Umarbeitungen sagt die Biogr. univ. XXVII, 34: «Les changements, ayant fait disparaître les taches et non les beautés des anciennes poésies, ont ajouté à leur intérêt et les ont surtout rendues susceptibles d'admettre toutes les formes d'une musique qui semblait devoir nous être étrangère.» Ähnl.* Didot, *Biogr. gén., XXXIII, 899ff.*

[3]) Clément, *Dict. lyr., S. 40.*

3. Die Isabella-Episode.

Diese Episode, welche bekanntlich den Tod Zerbin's durch die Hand Mandricard's und das tragische Ende seiner Geliebten Isabella durch einen Schwerthieb Rodomont's behandelt, umfaßt im italienischen Epos einen Teil des 24. Gesanges (Tod des Zerbin st. 46—94), des 28. Gesanges (st. 95—102) und des 29. Gesanges (Tod Isabellens, st. 3—31).

Wir haben bereits gesehen, daß Mairet diese Episode in seinen Roland verflocht und wir verurteilten diese Dramatisierung zweier Episoden in einer Tragödie aufs schärfste.

Lange Zeit [1]) vor Mairet versuchte bereits ein in der frz. Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts ziemlich bekannter Dichter, Nicolas de Montreux (auch bekannt unter dem Namen Olenix du Mont Sacré), diese Episode zu dramatisieren. [2]) Nicolas de Montreux, von dem uns nichts bekannt ist, als daß er wegen Beteiligung an den Unruhen von 1601, die gegen Heinrich IV. gerichtet waren, längere Zeit im Gefängnis saß [3]), daß er ferner ein 16. Buch zum

---

[1]) *Nach* Parfaict. *Hist. III, 478f., erschien die 1. Ausgabe am 25. Aug. 1594: eine andere Ausgabe stammt aus dem J. 1595. das Privileg vom 18. Dezember 1594; ferner* La Croix, *Bibl. II, 171;* Beauchamps, *Rech., II. Teil, S. 52;* La Vallière *I, 260;* Léris, *Dict. dram., S. 195, 496;* La Porte et Chamfort, *Dict., III, 478;* Hauréau, *Hist. du Maine. II. 421—439:* Körting, *Gesch. d. frz. Rom., I, 67;* Rigal (*Théâtre fr. av. la periode class., S. 114*). Mouhy, *Abrégé, II, 243;* Didot, *Biogr. gén., XXXVI. 397 und* Joh. Bolte, *Molièreübersetzungen, Herr. Arch., Bd. 82, S. 108, bezeichnen dagegen irrtümlicherweise 1594 als das Jahr der Veröffentlichung der „Isabella“.*

[2]) Beauchamps, *Rech., II, 46. bezeichnet Math. de Laval's Isabelle» (1576) als Tragödie:* Mouhy, *Abr., I, 270 und Tablettes, II, 45, wo er Laval's Isabelle eine Pastorale nennt. und* Prölss, *Gesch. d. Dramas,* II_1, *31. Eine vorgenommene Prüfung hat uns jedoch gezeigt, daß Laval's Bearbeitung dieser Episode kein Drama, sondern eine Erzählung in Stanzen ist, welche die Klagen Isabellens um den toten Zerbin und ihr eigenes unglückseliges Ende besingt.*

[3]) La Croix, *Bibl., II, 171; ferner* La Vallière, *l. c., I, 261;* Hauréau, *Hist. du Maine II, 421—439: «.. né en 1561; on manque*

Amadis de Gaule, vier Bücher der „Schäfereien der schönen Julia", drei Pastoralen, ebensoviele Tragödien und eine Komödie schrieb.[1] Er war ein eifriger Verehrer und Nachahmer der italienischen Literatur, besonders der ital. Schäferpoesie[2], die er in seinem Schäferroman geradezu sklavisch nachahmt[3]. Die dramatische Bearbeitung einer Episode aus dem *Orl. fur.* ist daher als ein Ausfluß von Montreux' Begeisterung für den italienischen Epiker zu betrachten.[4] Ob das Stück eine Aufführung erlebte, ist uns nicht überliefert. Doch scheint es uns aus zwei Gründen wahrscheinlich: erstens wissen wir, daß ein anderes Stück Montreux', die Komödie *La Joyeuse* 1581 in Poitiers gespielt wurde[5], und zweitens hatte das Stück im Ausgange des 16. und Anfange des 17. Jahrh. eine solche Berühmtheit erlangt, daß es 1607 sogar ins Deutsche übersetzt wurde.[6] Allerdings wird uns eine nähere Untersuchung des Stückes zeigen, daß es nichts weniger als dramatisch ist.

Wir geben zunächst eine Inhaltsangabe der *Isabella.*

Akt I[7]: In einem mehrere Seiten umfassenden Monologe gibt sich der Geist Zeobin's (sic!) den Zuschauern zu erkennen, erzählt von seiner Liebe zu Isabella, von seinem tragischen Ende, und hofft, mit seiner Geliebten nach deren Tode in der

---

de renseignements sur sa vie»: Nouv. Biogr. gén. XXXVI, 397 f.; Holl, *Tendenzdrama, S. 208.*

[1]) *Nouv. Biogr., 36, 397.*

[2]) Hauréau, *l. c., 433: «Il semble préférer l'Arioste à Virgile, Sannazar à Théocrite, et Garnier à Sophocle.»*

[3]) Körting, *Gesch. des frz. Rom., I, 67.*

[4]) La Croix du Maine, *l. c., II, 171. glaubt sogar, Montreux habe eine «Suite de l'Arioste» (soll wohl heißen du Roland furieux) geschrieben, worin die Taten der Bourbonen besungen werden; doch sei das Werk nicht gedruckt worden.*

[5]) Rigal, *Le Théâtre franç., S. 114;* Lanson, *La trag. class. (Rev. de l'Hist. litt. 1903. S. 207);* Faguet, *Trag. fr.. S. 315, behauptet, daß auch die Tragödie Cléopâtre 1594 aufgeführt wurde: da jedoch Faguet sich auf das unzuverlässige Journal du Th. fr. stützt, ist die Richtigkeit dieser Behauptung zu bezweifeln.*

[6]) *Näheres darüber:* J. Bolte, *Molièreübersetzungen in Deutschland (Herr. Arch.. LXXXII, 108) und* Trautmann, *Frz. Schausp. (Jahrbuch f. Münch. Gesch. II, 294).*

[7]) *Das Stück ist ohne Szeneneinteilung und Verszählung.*

Unterwelt weiterzuleben; weiß er doch, daß Isabelle bald ihre Treue mit dem Tode büßen muß, den sie von Rodomont's Hand erleiden wird. Nachdem Zeobin's Geist wieder verschwunden ist, erscheint Rodomont, und prahlt mit seinen Heldentaten vor Paris; seinem Vertrauten Sicambras teilt er mit, daß er in Isabellen verliebt sei und daß er dieselbe, falls sie nicht freiwillig ihm folge, mit Gewalt sich erobern würde. Vergebens stellt ihm Sicambras vor, daß Liebe sich nicht erzwingen lasse, vergebens mahnt er den Helden an seine Ritterpflicht. Das Gespräch über diesen Gegenstand wird mehrere Seiten lang zwischen den beiden weitergeführt. Ein Chor verherrlicht zum Schlusse die Macht der Liebe, der Keuschheit und der Treue.

Akt II: Auch dieser Akt wird durch einen langen Monolog eröffnet, in dem Isabelle den Tod ihres Zeobin's erzählt und den Entschluß äußert, sich das Leben nehmen zu wollen. Fleurdelys, ihre Vertraute, sucht sie in einem langen Zwiegespräche davon abzubringen, worauf der Chor mit einer abermaligen Verherrlichung der Liebe und Treue schließt.

Akt III: Renault, der so unglücklich in die leichtsinnige Angelika verliebt war, jetzt aber vollständig von seiner Liebe geheilt ist, teilt uns die ganze Geschichte dieser Leidenschaft mit, während Brandimart, Renault's Freund und Fleurdelys' Verehrer, das Schicksal Roland's, besonders den Ausbruch seiner Raserei erzählt, worauf zwischen den beiden ein langer Dialog über die Frage geführt wird, ob die Liebe glücklich oder unglücklich mache. Zum Schlusse kommt Isabelle auf die Bühne und schildert zum zweitenmal in einem langen Einzelgespräch den Tod Zeobin's. Wie die folgenden, so wird auch dieser Akt durch einen Chorgesang beendet.

Akt IV: Rodomont, «*le fils des Titanes*», beschließt, nachdem er sich mit Sicambras noch einmal beraten hat, Isabella in seine Gewalt zu bringen, weil er ein Verbrechen aus Liebe für statthaft hält. Gleich darauf trägt er seine Bewerbungen Isabellen vor, die zuerst mit Bitten den immer zudringlicher werdenden Freier abzuwehren versucht, dann aber ihre Zuflucht zu einer List nimmt. Sie erzählt Rodomont von wunderbaren Kräutern, die den Körper unverwundbar machen, und

lädt ihn ein, sie mit ihr zu pflücken. Rodomont leistet der Einladung Folge.

Akt V: Fleurdelys erfährt durch den langen Bericht eines Boten die Einzelheiten des Todes ihrer Herrin und bricht darauf in endlose Klagen aus, mit denen die Tragödie schließt.

Von einer Handlung in der Isabella können wir, streng genommen, nicht sprechen. Monologe und Dialoge wechseln miteinander ab; nirgends ist das Auftreten einer Person motiviert, nirgends der Umschlag einer Gesinnung dargestellt. Alles ist Erzählung, und, was noch schlimmer ist, die Erzählungen wiederholen sich; so wird Zeobin's Tod nicht weniger als dreimal geschildert (Akt I von Zeobin's Geist, Akt II von Isabelle, Akt V vom Boten).

Diese Schilderung und der Bericht über Isabellens Tod sind die einzigen größeren Entlehnungen aus der entsprechenden Episode des *Orl. fur.* Ferner geht Rodomont's Meinung (Akt IV, S. 66), ein Verbrechen aus Liebe sei statthaft, auf Ariost zurück, der (*Orl. fur.*, C. XXIV, 38) sagt:

«E facilmente ogni scusa s'ammette,
Quando in Amor la colpa si riflette.»

Weder Rodomont's Prahlereien, noch sein Zwiegespräch mit dem im Epos überhaupt nicht erwähnten Sicambras, noch Renault's, Brandimart's und Fleurdelys' Auftreten sind vom französischen Dichter aus der italienischen Quelle entlehnt. Renault steht bei Ariost ebensowenig in Verbindung mit der Isabella-Episode wie das rührende Liebespaar Brandimart und Fleurdelys (cf. *Orl. fur.*, C. XLI, st. 101 u. C. XLIII, st. 154 ff.). Eigentümlich ist das Erscheinen von Zeobin's Geist am Anfange des Stückes; vielleicht gehen wir nicht irre, wenn wir die Einführung des Geistes durch Montreux als eine Reminiszenz seiner Ariostlektüre betrachten, wo gleich im 1. Gesange (st. 25) der Geist Argaglia's aus dem Flusse auftaucht. Vielleicht auch fand Montreux das Vorbild der «*Ombre*» in Garnier's *Hippolyte*, einem Stücke, welches mit dem Auftreten des Geistes von Egee beginnt. Der Botenbericht am Schlusse der Tragödie ist eine Nachahmung Garnier's,

bei dem solche Berichte, ebenso wie bei Montreux, die dramatische Handlung ersetzen.[1])

Von den auftretenden Personen interessiert uns nur Rodomont, insofern er hier zum erstenmal in einer aus Ariost entlehnten Tragödie auftritt. [2]) Offenbar schwebte dem Dichter der Rodomont der Komödie vor, da der Rodomont des Ariost, wie wir bereits bemerkt haben, keineswegs der Prahlhans und Weiberfreund ist, wie ihn Montreux darstellt.

Die Schilderung seiner Heldentaten ist voll von Übertreibungen; er hält sich für einen Nachkommen der Titanen (Akt IV, S. 60); keiner der Paladine des großen Karl ist ihm gewachsen. Um Isabellens Liebe zu gewinnen, lügt er ihr vor, daß zahllose Könige und Fürsten ihm untertan seien:

«Cent Roys à me servir et mille riches Princes
Me venant faire ioug et offrir leurs provinces.»
(Akt IV, S. 67).

Als dann Isabella sich trotzdem ablehnend gegen ihn verhält, sagt er ganz erstaunt:

«Mais celle ne doit pas penser estre en malheur
Qui tient de Rodomont esclave la valeur
Qui commande sur luy comme vous Isabelle.»
(Akt IV, S. 67).

Alle Frauen, selbst die Göttinnen, begehren, wie er sich rühmt, seine Liebe:

«Car quand bien amoureux de la fière Pallas,
De Junon, de Venus, et Diane, la belle,
Chacune paroistroit à mes désirs cruelle?
Rodomont peut assez pour en despit des Dieux
Ravir d'elles le bien dont il est ennuyeux (envieux?).»
(Akt 1, S. 13.)

Dagegen vermissen wir eine Hauptschwäche Rodomont's, die bei Ariost (O. f., C. XXIX, 20—23) so prächtig geschildert ist, nämlich die allzu große Liebe dieses Mohamedaners für den Wein.

[1]) *Vgl.* Morf, *Gesch., S. 213;* Suchier u. Birch-Hirschf., *Gesch., S. 359.*

[2]) Bauter's *Rodomontade fällt erst in das Jahr 1605; s. ob. S. 131*

Einige Stellen in Montreux' Tragödie sind nahezu Übersetzungen des Originals, nur daß der französische Dichter alles mit größerer Ausführlichkeit und Schwerfälligkeit wiedergibt. So sagt Rodomont zu dem Vorschlage Isabellens, die Wunderkräuter zu suchen:

«Je le veux, il me plaist, ensemblement allons
Chercher toutes ces fleurs au-dessous des vallons,
Allons ensemblement sur les costeaux superbes
Ces racines cueillir et amasser ces herbes.»
(Akt IV, S. 80.)

Man vergleiche damit *Orl. fur.*, C. XXIX, st. 19:

«Ella per balze e per valloni oscuri
Dalle città lontana e dalle ville
Ricoglie di molt' erbe; e il Saracino
Non l'abbandona, e l'è sempre vicino.»

Im nämlichen Akte finden sich folgende Worte Isabellens:

«Je veux bien vous aymer, bien qu'en ayez pouvoir
Plus belle que je suis, mille beautez avoir
Mais je vous veux avant une recepte apprendre.»
(Akt IV, S. 82.)

Die entsprechende Stelle bei Ariost (O. f., C. XXIX, st. 14) lautet:

«Potrete tuttavia ritrovar cento
E mille donne di viso giocondo;
Ma chi vi possa dar questo mio dono,
Nessuno al mondo, o pochi altri ci sono.»

Eine weitere Nachahmung findet sich noch im 5. Akte, wo es heißt:

«Découvre son beau col, monstre son chaste sein,
Dit au More cruel: Or maintenant espreuve,
Si rien plus dur que moy à ton avis se treuve.»
(Akt V, S. 98.)

Ähnlich hieß es schon im *Orl. fur.*, C. XXIX, st. 25:

«Bagnossi, come disse, e lieta porse
All' incauto Pagano il collo ignudo.»

Man vergleiche hier die wirkungsvolle Kürze bei Ariost gegenüber der Schwerfälligkeit der Montreux'schen Schilderung!

Endlich gehört noch eine andere Stelle in demselben Akte (S. 99) hierher:

> «*Rodomont enyvré tire son fer alors,*
> *En frappe sur le col qu'il sépare du corps*
> *De la chaste Isabelle, et mourant vénérable*
> *Prononça son Zeobin* (sic!) *d'une voix lamentable.*»

Fast geradeso lautet die betreffende Stelle im Original (*Orl. fur.*, C. XXIX, st. 25, 26):

> «*. . . e scorse*
> *Sì colla mano et sì col ferro crudo,*
> *Che del bel capo, già d'Amore albergo,*
> *Fe tronco rimanere il petto e il tergo.*
> *Quel fe tre balzi; e funne udita chiara*
> *Voce, ch'uscendo nominò Zerbino.*»

Sollen wir ein Gesamturteil über *Isabelle* fällen, so kann dies nur ein in jeder Beziehung ungünstiges sein. Montreux hat in diesem Stücke bewiesen, daß ihm alles Zeug zu einem Dramatiker fehlt, daß er keine Ahnung von dramatischer Handlung, von Entwicklung oder von der Zeichnung von Charakteren hat. Jeder der Akte beginnt mit einem oder zwei langen Monologen, geht dann über auf ein langes Zwiegespräch und endet wiederum mit einem Monologe. Am glücklichsten ist er immer noch da, wo er sich an seine Quelle hält.

Es kann uns daher nicht wundernehmen, wenn die Kritiken über Montreux und speziell über seine *Isabelle* gerade nicht voll des Lobes sind.

Die Brüder Parfaict[1]) bezeichnen die dramatischen Leistungen Montreux' als ungenießbar, von seiner *Isabelle*[2]) sagen

---

[1]) *Hist. du Th. fr. III. 479: «A notre égard, trop contens de la lecture de ses Poëmes Dramatiques, nous nous promettons bien de n'y jamais retourner.»*

[2]) *Ibd., S. 496: «L'Auteur n'a fait que mettre ce sujet en mauvois vers François et lui donner une forme Dramatique à la manière de son tems . . .»*

sie nur, daß der Dichter den bei Ariost vorgefundenen Stoff in schlechte französische Verse gebracht und nach Art der Zeit dramatisiert habe. Nach Goujet sind der Stil und die Ausdrucksweise unseres Stückes sehr hart, die Verse dagegen unter der Mittelmäßigkeit.[1]) Mouhy nennt das Stück schlecht und tadelt besonders den Versbau.[2]) Hauréau meint, die Isabelle sei einfach eine Paraphrasierung der Ariost'schen Episode, die aus einer Reihe von Reden bestehe und deren größter Fehler sei, daß sie äußerst langweilig wirke.[3]) Günstiger ist die Kritik über unseren Dichter in der *Nouv. Biogr. gén.*[4]), welche die warme Sprache und die stellenweise sehr schönen Verse des Stückes besonders hervorhebt. Faguet, nach welchem Montreux ein Schüler Garnier's ist, bezeichnet dessen Tragödie als zu langweilig und als veraltet für ihre Zeit; die Isabelle nennt er nach dem *Journal du Th. fr.* «*romanesque et bizarre.*» [5])

Die *Grande Encyclopédie* charakterisiert Montreux' Stücke als „ungleichwertig, meist mittelmäßig", schweigt aber über die Isabelle.[6]) Rigal endlich scheint dieselbe überhaupt nicht zu den regelrechten Tragödien rechnen zu wollen [7]), denn er sagt von ihr: «*Avec son apparition d'ombre au début et, à la fin, son suicide héroïque raconté par un messager, elle a la prétention d'être une tragédie régulière*».[8])

---

[1]) *Bibl. fr., Bd. XV, 104.*

[2]) *Tablettes, S. 134: «mauvaise et mal versifiée».*

[3]) *Hist. du Maine, S. 424: «La tragédie de Montr. est simplement une paraphrase du récit de l'Arioste et toute cette paraphrase consiste en de longs discours récités successivement par l'ombre de Zeobin, par Rodomont, par Sicambras, son écuyer, par Isabelle, par Fleurdelys, par Brandimart et par le preux Renaud etc.»*

[4]) *Nouv. Biogr. gén., XXXVI, 397.*

[5]) *La Trag. fr., S. 315: «Montreux est en retard sur son temps.» Fag. erklärt, ein Exemplar der Isabelle nicht gefunden zu haben, und beruft sich deshalb auf das Journal du Th. fr.*

[6]) *Bd. 24, 278.*

[7]) *Le théâtre de la Ren., in: Julleville, III, 315.*

[8]) *Alex. Hardy, von dem bekanntlich 12 Stücke nur dem Titel nach durch das Stück Mahelot's (s. darüber Rigal, A. Hardy, S. 72 u. 176 u. bes. Rigal, Le Th. fr. avant Corneille, S. 310 ff., wo das «Mémoire» von Mahelot genau beschrieben ist) erhalten sind, schrieb auch eine Tragödie «La folie*

Außer Montreux' *Isabelle* besitzen wir noch eine zweite Tragödie, in welcher die Isabella-Episode behandelt wird, welche jedoch, wie aus dem Titel derselben hervorgeht, Zerbin's Abenteuer mit seinen treulosen Freunden Choret und Odoric (Orl. fur., C. XVIII) umfaßt.[1] Da ein Verfasser von den Forschern[2], die das Stück erwähnen, nicht angegeben ist, sind wir auf Vermutungen angewiesen, oder müssen auf eine Lösung der Verfasserfrage verzichten. Unseres Erachtens käme in erster Linie Ch. Bauter in Betracht, der ja, wie wir bereits sagten, außer den beiden schon erwähnten Tragödien noch andere ähnliche, uns aber nicht bekannte Stücke schrieb[3]; als zweiter vermutlicher Verfasser wäre Coignee de Bourron zu nennen, der 7 Jahre früher auch die Rolandepisode dramatisch behandelt hatte. Da es uns bisher nicht möglich war, das Stück in einer der Pariser Bibliotheken ausfindig zu machen, können wir unsere Hypothesen nicht näher begründen. Wir möchten nur darauf hinweisen, daß Bourron's Stücke

---

dysabelle» (= *La folie d'Isabelle*), *von der* La Vallière (*Bibl. I. 551*) *sagt, sie scheine dem Ariost entlehnt zu sein. Doch läßt die dem Stücke hinzugefügte Bühnenweisung Mahelot's einigen Zweifel über die Richtigkeit von La Vallière's Vermutung erstehen. Denn jener sagt in der Bühnenweisung u. a.: «Il faut que le théâtre soit beau, et à un des côtés une belle chambre où il y ait un beau lit, des sièges pour s'asseoir. La dite chambre s'ouvre et se ferme plusieurs fois. Vous la pourez mettre au milieu du théâtre, si vous voulez.» Diese Angabe des Schauplatzes würde absolut nicht stimmen zur Isabellaepisode bei Ariost. Auch eine Tragödie, in welcher Renault eine bedeutende Rolle spielt, scheint Hardy geschrieben zu haben* (*siehe* Rigal, *Al. Hardy, S. 72*): Stengel (*Neudruck des Al. Hardy, S. IV*) *meint, dieselbe sei identisch mit dem von uns bereits erwähnten Stücke La mort de Bradamante* (*1622: siehe* Parfaict, *Hist. IV, 365 u.* La Vall. *I, 549*); *doch spielt Renault in dieser Tragödie eine so untergeordnete Rolle, daß wir Stengel's Vermutung zurückweisen müssen. Weitere Untersuchungen sind hierüber noch nicht angestellt.*

[1]) *Les Amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fugitive, où il est remarqué les périls et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle par le monde, et comme il est délivré de la mort par Roland. Troyes, 1621. 8°.*

[2]) Beauch., *Rech., 2. Teil, S. 92;* La Vallière, *Bibl. I, 536;* Mouhy, *Abrégé I, 501.*

[3]) *Vgl. auch* Beauch., *l. c., S. 72.*

Angélique et Medor und der anonymen Tragödie ein auffällig langer Titel gemeinsam ist, wie ihn andere zeitgenössische Stücke nicht aufzuweisen haben.

Eine Inhaltsangabe der Tragödie findet sich bei La Vallière.[1] Das Stück ist außerdem bei Beauchamps[2] und Mouhy[3] erwähnt, welch' letzterer es zu seiner Zeit schon zu den «*Pièces Anonymes et Très difficiles à trouver*» zählt.

4. Die Ginevra-Episode.[4]

Diese Episode gehört zu den in Frankreich am meisten gelesenen. Schon Mellin de Saint-Gelais und Desportes versuchten sie in ihrer Muttersprache nachzuerzählen; auch in England war sie, wie wir gesehen haben, schon frühzeitig bekannt, und beliebt, wohl deshalb, weil der Schauplatz derselben Schottland ist. Die Episode umfaßt im italienischen Epos drei Gesänge (C. IV, st. 56—72, C. V ganz, C. VI, st. 2—16).

Von allen Episoden des *Orl. fur.* wird die Geschichte der unglücklichen schottischen Königstochter zuerst dramatisch behandelt.

Am Faschingsdienstag des Jahres 1564[5] nämlich wurde eine Tragikomödie *Genièvre* im Schlosse zu Fontainebleau vor dem königlichen Hofe aufgeführt, wobei die Rollen von den einzelnen Mitgliedern des Hofes gespielt wurden.[6]

---

[1]) *Bibl. I, 536 ff. In dem Bull. ital. (IV, 60—61) gibt Toldo eine Inhaltsangabe des Stückes genau nach* La Vallière. *ohne jedoch seine Quelle zu nennen. Über die Verfasserfrage äußert er sich nicht, wie es überhaupt dem ganzen Artikel an Gründlichkeit mangelt.*

[2]) *Rech., 2. Teil, S. 92.*

[3]) *Abrégé I, 501.*

[4]) *Über die Quelle ders. (Bandello. Novelle. I^a parte, nov. 22) siehe Rajna, Le fonti dell' Orl. f., S. 128 ff.*

[5]) Madeleine, *Poètes fr. à Fontainebleau, S. 359 und* Lanson, *Les orig. de la trag. class. (Rev. d'Hist. litt. 1903. X, 418).*

[6]) *Nach Brantôme's Erzählung, die wir nachfolgen lassen, gewinnt es den Anschein, als ob nur weibliche Personen spielten. Doch glauben wir, daß Brantôme's Schilderung in diesem Falle nicht ganz genau ist, zumal wir wissen, daß z. B. der Epilog von Castelnau, also von einem Manne vorgetragen wurde.*

Das Stück scheint verschollen zu sein; doch haben wir einen ziemlich eingehenden Bericht des französischen Chronisten Castelnau[1]), welcher selber an der Aufführung der *Genièvre* tätigen Anteil nahm. Dem Lokalhistoriker Madeleine aus Fontainebleau gebührt das Verdienst, auf das Stück neuerdings aufmerksam gemacht zu haben.

Wir wollen auf diese merkwürdige Aufführung näher eingehen und Madeleine's Bericht darüber durch Hinzuziehung neuer Quellen ergänzen.

Außer von Castelnau wird nämlich unsere Tragödie auch von Brantôme[2]) in den *Dames illustres* erwähnt, wobei er die Vorliebe Katharina's von Medici, der damaligen französischen Königin, für Turniere und andere Arten von Waffenspielen hervorhebt und erzählt, wie „eine Komödie von der schönen Ginevra aus Ariost“ von *«madame d'Angoulême et par ses plus honnestes et belles princesses et dames et filles de sa cour»* so vortrefflich, wie noch keine andere aufgeführt wurde.[3]) Dan Michel erwähnt die Aufführung einer Komödie am Abend des Faschingssonntags, so daß wir es hier entweder mit einer kleinen Zeitverwechslung zu tun haben, oder wir müßten annehmen, Dan spreche von einem anderen Stücke.[4])

Aus der Korrespondenz der Königin selbst geht hervor, daß sie Anfangs Februar 1564 in Fontainebleau war, wo sie ihren Gemahl erwartete. doch erwähnt sie sonderbarerweise nichts von den Festlichkeiten.[5])

Auch Castelnau nennt den Titel unseres Stückes nicht, sondern berichtet[6]) nur über den Epilog, den er „nach der Komödie, die von einem jeden bewundert wurde“, vorzutragen hatte und dessen Verfasser kein Geringerer war als Ronsard.

---

[1]) *Mémoires sur les règnes de François II, Charles IX. Henri III, et de Catherine de Médicis. P. 1621, 4º, S. 234 ff.*

[2]) *Œuvres de Br.* (*Ausg. Lalanne, II, 346*).

[3]) *Ibd., S. 347: «Une comedie sur le sujet de la belle Genevre de l'Arioste.»*

[4]) *Le Tresor des Merveilles de la Maison royale de Fontainebleau, S. 53.*

[5]) *Lettres de Cath. d. Médicis, Bd. II, 145* (*in der Sammlung der Documents inédits de l'Hist. de France*).

[6]) *Mémoires. S. 234: «Et après la Comedie qui fut admiree d'un chascun . . .»*

In seinem *Boccage Royal* spielt Ronsard sogar auf die *Genièvre* an, als er sich an Katharina von Medici wendet und die Erinnerung an die Fontainebleauer Festlichkeiten auffrischt; die betreffenden Verse lauten[1]):

> *«Quand voirrons-nous sur le haut d'une scène*
> *Quelque Janni ayant la joue pleine*
> *Ou de farine ou d'encre qui dira*
> *Quelque bon mot qui vous réjouira?*
> *Quand voirrons-nous un autre Polynesse*
> *Tromper Dalinde?* . . . . »

Ein Kommentator des *Boccage Royal*, Pierre de Marcassus, nahezu ein Zeitgenosse Ronsard's, bemerkt zu den beiden letzten Versen, daß sie auf ein Stück anspielen, welches 1564 zu Fontainebleau gespielt wurde.[2])

Endlich wird in Vauquelin's *Art poetique*[3]) ein Stück, welches die Ginevra-Episode behandelt, als Muster einer Tragikomödie zitiert:

> *«Puis qu'est il rien plus beau qu'vn aigreur adouci,*
> *Par le contraire euent de la Peripetie?*
> *Polinesse croyoit la mort d'Ariodant,*
> *Esperant voir ietter dans vn brasier ardant*
> *L'innocente Geneure, alors que miserable*
> *Au contraire il se void mourir comme coupable.»*

Diese Verse beziehen sich sicherlich auf die in Fontainebleau aufgeführte Genièvre, es müßte denn sein, daß später noch ein anderes, uns unbekanntes, ähnliches Stück veröffentlicht wurde.

Über den Verfasser der *Genièvre* sind wir vollständig im Dunkeln. Es ist indes anzunehmen, daß derselbe in dem damals in Fontainebleau weilenden Dichterkreis zu suchen ist. Sehr wichtig scheint uns die Tatsache, daß bereits 1556 eine französische Bearbeitung unserer Episode von Claude

---

[1]) *Boccage royal (p. p. Blanchemain) III, S. 384.*

[2]) *Bei* Madeleine, *l. c., S. 359 angeführt.*

[3]) *Les diverses Poésies de Vauquelin I. 88: im 2. Buch des Art poétique.*

Taillemont geliefert wurde, welche jener Tragödie als Quelle dienen konnte.[1]) Oder sollte Cl. Taillemont später seine Bearbeitung zu einem Drama umgeändert haben? Vorerst können wir jedoch über diese Frage keine genügende Antwort geben.

Sind wir über die *Genièvre* von Fontainebleau nur auf Vermutungen angewiesen, so besitzen wir dagegen die *Genèvre* des Claude Billard, welche dieser Dichter im Jahre 1610 veröffentlichte und die noch im nämlichen Jahre über die Bühne ging. Billard, in seiner Jugend Page der Herzogin von Retz, später ein tatenloses Leben auf seinem Schlosse Courgenay verbringend, hinterließ sieben Tragödien und die Tragikomödie Genèvre, einige kleinere französische und lateinische Gedichte und ein religiöses Epos, *L'Église triomphante*, das jedoch nicht veröffentlicht wurde.

Wir lassen zunächst eine Inhaltsangabe seiner Tragikomödie folgen.

Ariodan erzählt in einem neun Seiten langen Monologe, wie er von seiner Geliebten Ginevra und dem Herzoge Polynesso verraten worden ist, und sein Schmerz hierüber ist so groß, daß er sich zu töten beschließt. Nachdem der Chor ein Klagelied über die verhängnisvollen Folgen der Eifersucht angestimmt hat, deutet er an, daß Ariodan vielleicht falsch gesehen habe und daß der Verleumder von Ginevra's Ehre bestraft werden würde.

Akt II: Ariodan's Bruder, Lurquain, verflucht die treulose Ginevra, weil sie seinen Bruder in den Tod getrieben habe; er will ihren Frevel blutig rächen, indem er den König, Ginevra's Vater, zur Anordnung eines „Gottesurteils" drängt, das die Schuld oder Unschuld des Mädchens ans Tageslicht bringen soll. Der Chor nimmt am Schlusse des Aktes für die Königstochter Partei, da er von deren Unschuld fest überzeugt ist.

---

[1]) *Le conte de l'infante Genevre figle du Roy d'Escosse pris du Furieux et fet Françoes. — Die Erzählung befindet sich in der Tricarite des Cl. Taillemont. Lyonoes. Lyon. J. Temporal. 1556. 8°. Nur bei Du Verdier, S. 954, erwähnt.*

Akt III: Ginevra beweint in einem fünf Seiten langen Monologe ihren tot geglaubten Ariodan, um so mehr, als sie den Grund seines Selbstmordes nicht ahnen kann, worauf schließlich der Chor ein Loblied auf die lindernde Wirkung der Tränen anstimmt.

Akt IV: Nachdem Lurqain mit harten Worten Ginevra des Verrates an Ariodan beschuldigt hat, bricht diese wiederum in laute Klagen aus und bedauert ganz besonders, daß ihr in der Ferne weilender Bruder Zerbin für ihre Ehre nicht eintreten kann. Die königlichen Eltern suchen ihr Kind zu trösten, und rufen Gott und die Heiligen in langen Bitten zum Beistande an, damit der bevorstehende Zweikampf ein gutes Ende für Ginevra nehme. In solcher Bedrängnis weiß auch der Chor keinen andern Trost als das unerschütterliche Vertrauen zu Gott, der die Unschuld rette.

Akt V: Noch ehe der Zweikampf zwischen Lurquain und dem unbekannten Ritter, der sich in letzter Stunde für Ginevra gemeldet hat, zum Austrag kommt, erscheint Renault am Hofe. Nachdem er mit ausführlichen Worten seine Herkunft und seine Heldentaten berichtet hat, erzählt er, daß er Dalinde, die Vertraute Ginevra's und verstoßene Geliebte Polynesso's, getroffen habe; von ihr sei ihm mitgeteilt worden, daß sie in der Kleidung ihrer Herrin mit Polynesso das nächtliche Stelldichein am Balkon gehabt habe. Aus Dalinden's weiterem Berichte ergibt sich, daß Polynesso seinem Freunde Ariodan den Glauben an die Treue Ginevra's rauben und deren Liebe dann selber gewinnen wollte.

Auf diese Erzählung Renault's hin wird der Zweikampf sofort aufgehoben, und Polynesso auf königliche Verfügung hin dem Feuertode überliefert, der unbekannte Ritter aber, der in letzter Stunde für die Königstochter eintreten wollte, ist kein anderer als Ariodan, welcher sich allerdings ins Meer geworfen hatte, aber durch das kalte Wasser bald wieder zur besseren Einsicht gebracht wurde. Bereitwillig belohnt der König den tapferen Ariodan mit der Hand seiner Tochter.

Was das Verhältnis dieser „Handlung" zu Ariost betrifft, so findet sich nur eine Abweichung von der italienischen Quelle; während nämlich Polinesso in der Tragikomödie den

Feuertod stirbt, scheint dieser Verräter bei Ariost ohne Bestrafung davongekommen zu sein (cf. *Orl. fur.*, C. VI, st. 15). Trotz dieser engen Anlehnung an den Epiker lassen sich keine wörtlichen Nachahmungen oder Übersetzungen einzelner Szenen nachweisen. Billard ist viel weitschweifiger als sein Vorbild; wo Ariost mit einem oder ein paar Versen eine Situation zeichnet oder eine Gemütsstimmung schildert, da malt der französische Dichter breit aus, wobei er besonders die Rumpelkammer der griechischen und römischen Mythologie ausplündert, wie es eben damals in der Schule Garnier's Sitte war. So beruht Ariodan's langer Monolog (Akt I, 1) auf den zwei Versen bei Ariost (*Orl. fur.*, C. V, 52):

«Cadde in tanto dolor, che si dispone
Allora, allora di voler morire.»

Ebenso ist Lurquain's Monolog (Akt II, 1) eine Ausmalung der 4 Verse im *Orl. fur.* (C. V, 61):

«Di tutti il suo fratel mostrò più lutto,
E si sommerse nel dolor si forte,
Ch'ad esempio di lui contra sè stesso
Voltò quasi la man' per irgli appresso.» [1])

Endlich sind Ginevra's Klagen um den totgeglaubten Geliebten eine breit angelegte Paraphrase der 60. Stanze des 5. Gesanges.

Von einer Charakterisierung der Personen des Stückes kann streng genommen nicht gesprochen werden, da sie immer nur auftreten, um irgend eine Begebenheit zu erzählen; natürlich sind die männlichen Charaktere nicht mehr die tatendurstigen Helden Ariost's, die lieber wuchtige Streiche austeilen als lange Reden halten. Eine bemerkenswerte Änderung hat im französischen Drama besonders Renault erfahren; er spricht ungemein viel, und zwar in den hochmütigsten Ausdrücken, von sich und seinen Heldentaten, so daß er auffällig an den Rodomont der früher von uns behandelten Stücke erinnert. So tritt er gleich anfangs mit folgenden Worten auf:

---

[1]) *Im Unterschiede von Ariost geht hier (Akt IV, 2) Lurquain zu Ginevra selbst, während er im Epos nur vor den König tritt und das Gottesurteil verlangt.*

«J'adore ce grand Dieu, je loue mille fois
Le grand Dieu qui m'a fait et Chretien et François
Et du sang de Clairmont . . .»

(Akt V, 1, S. 76).

Von seinen Taten spricht er sodann in höchst prahlerischer Weise:

«J'ay bravé l'Orient et porté sur le front
Plus de palmes de prix, trophées de victoires
Qu'il ne court dans la mer d'eau flottante de Loyre,
Que le Tage n'éclot en ses flots écumeus
De sablons à grains d'or, ny que le Nil fameus
Ne voit d'arbres touffus aux grands monts de la Lune»

(Akt V, 1, 77).

In diesem Tone geht es mehrere Seiten hindurch.

Den Chorgesängen jedoch kann man einen gewissen poetischen Wert nicht absprechen. Meist in bilderreicher Sprache sich bewegend, beschäftigen sie sich mit einem dem Inhalt des vorausgehenden Aktes entsprechenden Thema. So widmet der Chor am Schlusse des II. Aktes der „Wahrheit" folgende Zeilen:

«Vérité, fille impoluë
A pour son pere le temps,
Pour mere la plaine bleue
Des Cieux au tour inconstans:
Le temps muable, et les Dieux,
Descouvrant tout à nos yeux.»

Besonders poetisch ist der Chorgesang am Ende des 3. Aktes; da vernehmen wir das Lob der Tränen in folgendem Sechszeiler:

«Nature donne aux oyseaux
Le bec et l'aile pour armes;
Le courage aux lyonceaux,
Aux dames l'œil et les larmes:
Bel œil le Roy de nos cœurs,
Larmes vengeance aux langueurs.»

In demselben Chore ist darauf hingewiesen, daß Ginevra's Schmerz der Freude Platz machen wird, wie nach langer

Dürre die Blume durch erquickenden Regen neubelebt und erfrischt wird:

«Comme un orage d'esté
Commence par le tonnere,
Finit par l'humidité,
De pluie abreuvant ses pleurs
Farde l'émail de nos fleurs.»

Das Gleichnis stammt übrigens aus dem *Orl. fur.*, wo ebenfalls die glückliche Wendung früherer Betrübnis mit der vom Regen erquickten Blume verglichen wurde (C. 32, 108).

Abgesehen von diesen einzelnen lyrischen Schönheiten ist die *Genevre* Billard's ein schlechtes Machwerk, das den Namen Tragikomödie überhaupt nicht verdient, da es keine Handlung, sondern nur eine lange Reihe von Monologen und ein paar Dialoge enthält.

Nicht besser lautet das Urteil der Forscher, die das Stück gelesen und kritisiert haben. Beauchamps macht dem Dichter der *Genevre* den Vorwurf unberechtigter Eitelkeit, die aus seiner Widmung des Werkes an den König hervorgehe [1]; allerdings scheinen Billard's Zeitgenossen eine ebenso hohe Meinung wie dieser selbst von der *Genevre* und seinen anderen Stücken gehabt zu haben.[2]

Der Verfasser der *Anecdotes dramatiques* [3]) spricht ihm

---

[1]) *Rech., 2. Teil, S. 84.*

[2]) *In dem von uns benutzten Sammelbande von Billard's Tragödien findet sich ein Sonett des Lyrikers Habert. welches Billard an die Spitze der tragischen Dichter stellt; man vergleiche Nr. 2 u. 3:*

«Billard sent de liesse émouvoir ses esprits
De se voir le vainqueur des Poëtes Tragiques:
Phoebus orne son chef de fueillages Delphiques,
A l'Art de Melpomene estant le mieux appris.
A Sophocle, Euripide et Seneque il fait honte,
Jodele. la Peruse et Garnier il surmonte,
Deplorant les malheurs des Princes et des Roys.»

[3]) *Bd. III. 46: «. . . . des pensées naïves. exprimées d'un style ampoulé et hyperbolique. forment un mélange réjouissant, mais ce plaisir est celui que donne une Farce.» — Parfaict (Hist. IV. 129). die nur den Titel des Stückes anführen. behaupten irrtümlicherweise. der Stoff der Genevre sei der nämliche, den Nicolas Chrétien bereits unter gleichem*

die Kunst ab „Intrigen zu knüpfen“ und Dialoge zu schaffen, und stellt seine Stücke auf das gleiche Niveau wie die Farcen. Nach Goujet ist die *Genevre* so langweilig, daß man sie kaum lesen kann; ähnlich ist das Urteil Mouhy's, der den Dichter der Genevre als eingebildet, diese selbst als „schlecht in jeder Beziehung“ bezeichnet[1]. Sainte-Beuve konstatiert in Billard's Tragödien einen oft grotesken Gegensatz zwischen Form und Inhalt.[2] Eingehend mit dem Dichter der Genevre, nicht aber mit dieser selbst, beschäftigt sich Faguet, dessen Urteil mit dem unserigen im großen und ganzen übereinstimmt.[3] Nach ihm hat Billard's Theater nur historischen Wert, weil alle seine Stücke den großen Fehler haben, nahezu ganz arm an Handlung und in einer schwerfälligen, kalten Sprache geschrieben zu sein; Faguet nennt sie darum nur dialogisierte Elegien, die alle Fehler der Garnier'schen Schule im höchsten Grade, dagegen nur wenige von deren Vorzügen besäßen.[4] G. Wenzel findet, daß Billard's Monologe einen elegischen Zug aufweisen, welcher sich bereits in den antiken klassischen Stücken finde.[5] Rigal endlich glaubt, der Verfasser der Genevre sei von Alex. Hardy beeinflußt worden; mit Ausnahme der fünften Akte seien seine Stücke geistlos und veraltet.[6]

Titel behandelt habe, und der in ihrem Werke gelegentlich der Erwähnung Chrétiens bereits analysiert worden sei. Eine vorgenommene Untersuchung ergab, daß es sich nicht um die Genevre, sondern um eine Tragödie «Alboin» handelt, deren Stoff von beiden Dichtern dramatisch bearbeitet wurde.

[1] *Tablettes, I. Teil, S. 110, Abrégé I, 219.*

[2] *Le 16e siècle, S. 314.*

[3] *La Trag. fr., S. 325ff.*

[4] *Ibd., S. 330: «Peu d'invention, une composition exacte et monotone, avec un peu de mouvement parfois au dénouement, beaucoup de déclamation et quelquefois un peu d'éloquence; tous les défauts de l'école de Garnier poussés à leur perfection, quelques-unes des qualités de cette école à un degré estimable, voilà l'idée d'ensemble que l'on garde de Claude Billard.»*

[5] *Die Trag. Montchrestien's, S. 11.*

[6] *Le Théâtre au 17e siècle (Jullev. IV, 190): «. . . il lui est arrivé de mettre quelque mouvement dans ses cinquièmes actes; mais comme tout le reste est vide et démodé!»*

Ein weiteres der Ginevra-Episode entnommenes, fünfaktiges Stück wurde 1631 von dem ziemlich unbekannten Dichter Du Rocher unter dem Titel *L'Indienne amoureuse ou l'heureux Naufrage* veröffentlicht.[1]) Zwei Jahre später ließ er die Pastoralkomödie *Melize* erscheinen, welche Weinberg ein mittelmäßiges Stück nennt.[2]) Weitere Stücke sind von dem Dichter nicht bekannt.

Der ziemlich verwickelte Inhalt unserer Tragikomödie ist folgender:

Akt I: Cleraste, Prinz von Peru, erzählt wie ein grausames Geschick ihn, seinen Bruder Rodomare und seinen Ratgeber und Admiral Melidor durch einen Sturm an die Küste von Florida geworfen hat. Diese drei Schiffbrüchigen kommen gerade zur rechten Zeit, um Axiane, die Tochter des Königs Syname aus den Händen Meander's zu befreien, welcher ihr Gewalt antun will. Auf Bitten Cleraste's erhält der scheinbar reuige Meander von Axiane Vergebung. Rosemonde, Prinzessin von Cusko, erklärt sogar, trotz dieses Vorfalls, Meander weiter lieben zu wollen.

Akt II: Cleraste hat gleich zu Axiane beim ersten Anblick eine tiefe Neigung gefaßt, welche diese nicht unerwidert läßt. Beide gestehen sich ihre Liebe und widmen sich gegenseitig Liebesverse, die sie auf ein Stück Papier niederschreiben. Dann ruhen sie bei Einbruch der Nacht am Fuße eines Baumes aus. Inzwischen entwendet jedoch Meander dem schlafenden Cleraste die Verse, die ihm soeben Axiane gewidmet hat.

Akt III: Meander, der Axiane leidenschaftlich liebt, beschließt, seinen Nebenbuhler Cleraste dadurch zu beseitigen, daß er dessen Glauben an Axianens Treue erschüttert. Er übergibt ihm zu diesem Zwecke jene Verse mit der Behauptung, Axiane habe sie an ihn, den Meander, gerichtet. Außer-

---

[1]) *Siehe Bibliographie, S. XI.* Mouhy. *Abrégé II, 143, gibt als Druckjahr 1611 an;* Maupoint. *Bibl., S. 175. 1632,* Brunet *endlich 1636; das uns vorliegende Exemplar ist von 1631. Eine andere Ausgabe erschien 1635.*

[2]) *Das franz. Schäferspiel, S. 124.*

dem versichert er, daß er ihm abends eine deutlichere Probe von deren Untreue auf dem Balkon des Palastes geben wolle. Cleraste glaubt in der Tat an Axiane's Verrat, nachdem er Meander mit einem weiblichen Wesen an dem besagten Platze gesehen hat. Doch war jene Gestalt nicht seine Geliebte, sondern Rosemonde, welche auf Geheiß Meander's sich mit Axiane's Kleidern angetan hatte. Der getäuschte Cleraste will die vermeintliche Untreue Axiane's nicht überleben, sondern stürzt sich ins Meer.

Akt IV: Nachdem Rosemonde in einem langen Monologe ihrer Reue über die Freveltat Ausdruck gegeben hat, kommt Cleraste heil und gesund von der Meeresküste zurück und erzählt, daß er im kalten Wasser plötzlich wieder neue Lust am Leben bekommen habe, und daher wieder ans Land geschwommen sei. Unterdessen treffen sich Rosemonde und Cleraste zufällig noch einmal in einer Grotte, wo letzterer die Verräterei Meander's aus Rosemonde's Munde erfährt.

Akt V: Axiane war von ihrem eigenen Vater ins Gefängnis geworfen worden, da Rodomare und Melidor, die beiden Augenzeugen der nächtlichen Balkonszene, als ihre Ankläger aufgetreten waren. Dort muß sie so lange bleiben, bis das vom König angeordnete Gottesurteil ihre Schuld oder Unschuld bewiesen hat. Als jedoch Meander's Verrat offenbar wird, läßt der König auch ihn in Ketten legen, aber selbst im Kerker hört der Elende nicht auf, Axiane durch die Mauer hindurch mit Liebesbeteuerungen zu bestürmen. Endlich soll das Gottesurteil in Form eines Kampfes zwischen den Vertretern der Anklage und den Vertretern der Angeklagten vollzogen werden. Melidor und Rodomare treten als erstere, Cleraste und Rosemonde als letztere in die Schranken. Nachdem aber Rosemonde im Kampfe den Helm verloren hat und daher erkannt wird, muß sie alles erzählen. Die Folge davon ist, daß Cleraste mit der Hand Axiane's, Rodomare mit der Hand Rosemonde's belohnt wird, während Meander seine Strafe in den Flammen findet.

Wie aus dieser Analyse zu ersehen ist, hat Du Rocher eine Reihe von Veränderungen und Zusätzen gegenüber der italienischen Quelle vorgenommen.

Der Schauplatz der Handlung wird von ihm nach Peru und nach Florida verlegt. Die entsprechenden Personen sind im Drama anders benannt und gehören anderen Ständen an; außerdem werden auch neue Rollen eingeführt; nämlich Erastrote, Cleraste's Vater, die beiden Gesandten Clidamour und Rosemonde; endlich wird die Rolle des Lurcanio bei Ariost, im Drama auf Melidor und Rodomare zugleich verteilt. Die Personen entsprechen sich im Stücke und in der Quelle folgendermaßen:

Cleraste	Ariodante
Axiane	Ginevra
Rosemonde	Dalinda
Meander	Polinesso
Melidor u. Rodomare	Lurcanio
Sycame	König v. Schottland.

Im Gange der Handlung finden sich folgende Veränderungen: Der Schiffbruch des Cleraste, die Begegnung mit Axiane und Meander, die Liebesszene zwischen dem Prinzen von Peru und der Königstochter von Florida, das Entwenden der Verse durch Meander, also der ganze erste Teil des Stückes bis Akt III, 5 ist eigene Erfindung des französischen Dichters. Ferner treffen sich Dalinda und Ariodante bei Ariost nicht, während bei Du Rocher Cleraste und Rosemonde in der Grotte und später noch einmal (V, 2) im Zwiegespräch sind; Zutaten des franz. Dichters sind auch die Kerkerszenen (V, 1 u. 4), die Beteiligung Dalinda-Rosemonde's am Kampfe, endlich die Art und Weise, wie die Aufdeckung von Polinesso-Meander's Verrat vor sich geht. Unverändert von der Quelle herübergenommen sind nur die Balkonszene, der Selbstmordversuch Ariodante-Cleraste's und die Anordnung des Gottesurteils durch den König auf Veranlassung von Clerastens Bruder.

Von den Charakteren haben besonders die beiden Haupthelden des Stückes eine Umgestaltung erfahren. Cleraste, der dem edlen Ariodante bei Ariost entspricht, wird zwar bei Du Rocher ebenfalls als edler, hilfsbereiter Mensch geschildert; aber seine Sprache ist zu geziert, als daß wir ihn mit einem Helden des

Orl. fur. vergleichen könnten. So schildert er z. B. die Reize seiner Geliebten mit folgenden Worten:

> *«Ses yeux ne sont-ils pas deux soleils dont la flamme*
> *Sert d'un phare nouveau pour éclairer mon âme?*
> *Son visage a-t-il pas des attraits ravissans*
> *Qui dérobent au corps la liberté des sens?*
> *La joue est un parterre où dans les fleurs écloses,*
> *Ses lys en se mourant font renaistre les roses?*
> *La bouche n'est-elle pas le plus charmant séjour*
> *Où se puissent donner les oracles d'Amour?*
>
> (I, 3, S. 36).

An einer anderen Stelle (I, 2, S. 13) nennt er Axiane *«l'abrégé des chefs d'œuvre»*, und die Verse, die er ihr widmet, könnten ebensogut im Hotel Rambouillet geschrieben worden sein (Akt II, 5, S. 45).

Meander ist durch seinen Versuch, Axiane mit Gewalt sich zu erobern, durch die Entwendung der Verse und durch sein niedriges Verhalten im Kerker gegenüber der Königstochter weit schlimmer und abstoßender geworden, als ihn Ariost unter dem Namen Polinesso darstellt. Rosemonde ist zwar im ersten Teile des Stückes ganz die schwache Dalinda des italienischen Dichters, erinnert aber später durch ihre unerschrockene Teilnahme am Kampfe eher an Bradamante oder an Marphisa.

Du Rocher's *L'Indienne Amoureuse* ist nach unserer Ansicht viel höher zu stellen als die *Genevre* Billard's. Das Stück ist reich an Handlung, hat einen lebhaften Gang, und beinahe jede Szene ist motiviert. Zu tadeln ist jedoch die gezierte mit Concetti überhäufte Sprache, die allerdings in der damaligen Zeit der „Pastoralmanie“ Mode war.

Der Verfasser der *Anecdotes dramatiques*[1]) scheint daher

---

[1]) *Bd. III, 175: «Il paroit que du temps de cet Auteur le goût misérable des Romans régnoit déjà sur le théâtre. Les deux Pièces* (*de Du Rocher*) *en sont infestées: des plaintes lamentables sur la perte des maîtresses, de fades expressions sur la fidélité, des incidents puériles qui révoltent le bon sens, un enchaînement continuel de jeux de mots et d'antithèses pitoyables, faisoient alors tout le succès des pièces de théâtre, et voilà ce qu'on trouve dans du Rocher. La poésie pénible et fati-*

nach unserer Ansicht zu streng zu urteilen, wenn er sagt, Du Rocher sei einer der Vertreter jener schlechten Geschmacksrichtung, die ihr Vorbild in dem preziösen Roman der Zeit suchte.

Wir haben bereits früher erwähnt, daß der *Orl. fur.* eine Lieblingslektüre des Philosophen von Ferney war, daß in seinen Epen und in einer seiner Erzählungen nachweisbar Spuren Ariost'schen Einflusses sich finden. Von seinen zahlreichen dramatischen Erzeugnissen kommt für unsere Arbeit nur sein Trauerspiel *Tancrède* in Betracht.

Die Quellenfrage des *Tancrède* ist indessen eine sehr schwierige, die vielleicht überhaupt nicht gelöst werden kann. La Harpe ist der Ansicht, daß die Ginevra-Episode im *Orl. fur.* den Anlaß zu Voltaire's Tragödie gegeben habe.[1]) Beuchot[2]) dagegen weist darauf hin, daß bereits 1713 eine gewisse Mme Desfontaines einen Roman *«La Comtesse de Savoie»* veröffentlichte, der nichts anderes als eine Bearbeitung der Ginevra-Episode ist und 1726 in Druck gelegt wurde.[3]) Voltaire begrüßte das Erscheinen dieses Werkes mit einigen Verszeilen, die er an die ihm bekannte Verfasserin richtete. Desnoisterres[4]), der Biograph Voltaire's, der augenscheinlich auf La Harpe zurückgeht, bezeichnet den Stoff des *Tancrède* als eine direkte Entlehnung der Ginevra-Episode bei Ariost. Birch-Hirschfeld drückt sich hin-

gante trébuche à chaque pas et ses vers mal conçus sont quelquefois très difficiles à entendre.»

[1]) *Cours de litt. II, 639: «Le combat d'Ariodant pour Genèvre, qui dans l'Orlando est une suite des lois de la chevalerie, indiquait à Voltaire un chevalier pour son héros. C'est une obligation de plus à l'Arioste, de lui avoir donné l'occasion de mettre la chevalerie sur la scène.»*

[2]) *Œuvres de Volt., IV, 489: «Voltaire n'eut même pas besoin de puiser cette idée dans l'Orl. fur ... Il la trouva dans un petit roman de Mme De Fontaine dont il avait salué l'apparition par une pièce de vers quand il n'avait que dix-neuf ans.»*

[3]) *Über Mme Desfontaines s. Biogr. univ., XIV, 326. — Mme Desf. starb 1730 arm und verlassen. Neugedr. wurde der Roman in den Œuvres de Mesdames de la Fayette et de Tencin. P. 1804. 5 Bde. 8°.*

[4]) *Vie de Volt., IV, 1ff.: «Cette fable d'ailleurs n'est pas de lui, c'est un emprunt à l'Arioste qui lui-même l'avait emprunté à notre ancien théâtre.»*

sichtlich der Quellenfrage etwas unbestimmt aus; er sagt, der romantischen Fabel des Tancrède liege die Geschichte von Ariodante und Ginevra im rasenden Roland zugrunde.[1] Bouvy, ein gründlicher Kenner Voltaire's und seiner Beziehungen zum italienischen Theater, streift nur diese Frage, hält aber den Roman der Mme Desfontaines für die direkte Quelle des Voltaire'schen Trauerspiels.[2] Toldo, der sich erst in der allerjüngsten Zeit damit beschäftigt hat, behauptet, der französische Dichter habe sehr wenig dem Ariost, viel dagegen der Comtesse de Savoie entlehnt.[3]

Wir wollen nun, was die hier zitierten Autoren unterlassen haben, den Inhalt des *Tancrède* in kurzen Worten wiedergeben und die Vergleichungspunkte mit der Ginevraepisode feststellen.

Almenaïde, die Tochter des Argire, ist angeklagt, ihre Vaterstadt Syrakus den Mohammedanern überliefern zu wollen. Das Todesurteil ist bereits über sie gesprochen, als ein unbekannter Ritter sich anbietet, im ritterlichen Zweikampfe für ihre Unschuld einzutreten. Dieser edle Unbekannte ist kein anderer als Tancrède, der aus Syrakus verbannt worden ist. Er kämpft und bleibt Sieger gegen Orbassan, dessen Gattin Almenaïde werden soll. Almenaïde ist nun gerettet; sie hatte früher ihren Retter in Byzanz kennen gelernt, sie liebt ihn seitdem und findet auch Gegenliebe. Tancrède dagegen hält sie für treulos, da er glaubt, sie wolle in kurzem aus Neigung mit Orbassan sich vermählen; er entfernt sich nach einer kurzen Unterredung, ohne sich mit Almenaïde auszusöhnen, und sucht den Tod im Kampfe gegen die die Stadt belagernden Mohammedaner. Almenaïde stirbt vor Schmerz beim Anblick des sterbenden

---

[1]) Suchier und Birch-H., *Gesch. d. frz. Lit., S. 533.*

[2]) *Voltaire et l'Italie, S. 115.*

[3]) *Quelques notes pour servir à l'hist. de l'infl. du Furioso (Bull. ital. 1904, IV, 56): «Il y a dans la tragédie de Voltaire fort peu de l'Arioste et beaucoup de la Comtesse de Savoie . . . . Toujours est-il qu'on a quelque peine à démêler dans cette tragédie l'histoire des malheurs de Genèvre et que l'inspiration paraît, en maints endroits, flottante et incertaine.»*

Tancrède, der tödlich verwundet nach Syrakus zurückgebracht wird.

Dies ist in großen Zügen die Handlung in Voltaire's Trauerspiel.

Eine Ähnlichkeit mit der Ginevra-Episode im Furioso springt sofort in die Augen: Der Zweikampf, welcher die Schuld oder Unschuld eines ungerecht angeklagten Mädchens an den Tag bringen soll; ferner ist der Ritter, welcher in diesem Kampfe für die Beschuldigte eintritt, in beiden Fassungen zugleich der Geliebte derselben, er kämpft für sie, ohne von ihrer Unschuld überzeugt zu sein, und ist Sieger in dem Kampfe. Die Lösung ist bei Ariost eine glückliche, bei Voltaire eine tragische. Andere Vergleichsmomente sind jedoch nicht vorhanden. Schauplatz, Exposition, Lösung, Nebenpersonen stehen in keiner Beziehung zu Ariost's Erzählung. Der Zweikampf jedoch, die Veranlassung dazu und der Ausgang desselben können unmöglich als zufällige Ähnlichkeiten mit der Ginevra-Episode angesehen werden; hier war offenbar der *Orl. fur.* die Vorlage, oder es liegt eine auf dem Epos beruhende Quelle vor.

Wie verhält es sich nun mit der *Comtesse de Savoie*, dem Romane der Mme Desfontaines? Voltaire hat ihn sicher gelesen, ebensogut wie den *Furioso*. Welche von den beiden Quellen schwebte ihm bei der Abfassung seines *Tancrède* vor?

Die Handlung in der *Comtesse de Savoie* spielt, wie bei Voltaire, in Sizilien; gewiß ist das keine zufällige Ähnlichkeit. *Mendoce*, der Hauptheld des Desfontaines'schen Romans, gehört einer altadeligen, französischen Familie an, die zur Normannenzeit nach Sizilien auswanderte, genau so wie die Familie des Tancrède, und *Mendoce* macht seinen Namen auf dieser Insel ebenso berühmt, wie Tancrède ganz Sizilien mit seinem Ruhm erfüllt. Diese auffälligen Ähnlichkeiten im Schauplatz und in der Hauptperson — der Zweikampf und die ihn begleitenden Nebenumstände sind mit Ausnahme der Namen und des Schauplatzes bei Mme Desfontaines dieselben wie bei Ariost — lassen es uns nahezu als gewiß erscheinen, daß dem französischen Tragiker der Roman der von ihm hochverehrten Mme Desfontaines vorschwebte, als er 1760

seinen *Tancrède* niederschrieb.[1] Somit wäre Ariost's Erzählung im 5. Gesange nur die indirekte Vorlage zu dieser Tragödie gewesen.[2]) Außer den oben bezeichneten Entlehnungen haben wir jedoch Voltaire's Stück als ein Originalwerk im besten Sinne des Wortes anzusehen.[3])

Am Ende des 18. Jahrhunderts, 1798, bzw. 1799[4]), erschien Méhul's *Ariodant*, die Lieblingsoper des Meisters, zu welcher F. B. Hoffmann den Text geschrieben hatte.[5]) Da der letztere nichts weiter als eine freie Übertragung des 1796 erschienenen Tonstückes *Ginevra*[6]) von Pindemonte ist, wie eine Vergleichung der beiden Libretti ergeben hat, so beschäftigen wir uns nicht weiter mit diesem Operntexte, welcher die letzte dramatische Bearbeitung der Ginevra-Episode ist, die wir ausfindig machen konnten.

---

[1]) Bengesco, *Bibl. Volt. I, 58; das Stück wurde zum erstenmale am 3. Sept. 1760 aufgeführt und erlebte 12 aufeinander folgende Aufführungen; gedruckt wurde es erst im nächsten Jahre.*

[2]) *Mehrere italienische Operntexte behandeln übrigens die Ginevra-Episode (s. darüber* Clément, *Dict. lyr., S. 49 u. S. 318; ebenso* Riemann, *Opernhandbuch, S. 188). Die wichtigsten italienischen Opern, die diesen Gegenstand behandeln, sind die nachher zu erwähnende Ginevra* Pindemonte's *(1796) und* Rossi di Verona's *Ginevra di Scozia (1799). Beide Opern wurden in Paris aufgeführt (s. Clément, ibd.); von letzterer erschien sogar eine französische Übersetzung unter dem Titel Genièvre d'Écosse, opéra en quatre actes, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Impératrice, rue de Louvois, le ... pluviôse, an VIII.*

[3]) *Ähnlich sagt auch* Beuchot, *Œuvres de Voltaire IV, 489: «Du reste, toute la trame est de l'invention de Voltaire, et il n'a emprunté à ses devanciers que le fond du sujet.»*

[4]) Clément, *Dict. lyr., S. 49; ebenso* Chouquet, *Hist. d. drame mus., S. 185;* Riemann, *Opernhandb., S. 26.*

[5]) Hoffmann *war berühmt als Kritiker und Polemiker, dabei ein vielseitiges Genie, das auf dem Gebiete der Naturwissenschaften ebenso zuhause war, wie auf dem Gebiete der schönen Literatur; über sein Leben s.* Michaud, *Biogr. univ., XIX, 499; La Gr. Encycl., XX, 173. — Nach* Chouquet, *ibd., S. 185, hatte die Oper keinen dauernden Erfolg und ist nunmehr ganz der Vergessenheit anheimgefallen; ebenso* Clément, *l. c., S. 49.*

[6]) Wiese-Pèrcopo, *Gesch. d. ital. Lit., S. 495.*

5. Die Alcina-Episode.

Diese Episode, welche besonders berühmt ist wegen der herrlichen Schilderung Alcinens und ihrer Gärten, reicht bei Ariost von C. VI, st. 23 bis C. VII, st. 21 und schildert Roger's Aufenthalt bei der Zauberin Alcina. Wie wir schon an früherer Stelle bemerkten, entnahmen bereits die Schüler Ronsard's, und ihr Meister selbst, Ariost's Schilderung der Reize Alcinen's (C. VII, st. 11—15), um Worte zu finden für die Schönheit ihrer Geliebten.

Dagegen dauerte es in Frankreich lange, ehe ein dramatischer Dichter sich an diesen Stoff wagte. Der erste Versuch, der in dieser Richtung gemacht wurde, ging von keinem geringeren aus als von Ludwig XIV., welcher im Jahre 1664 [1]) seinem schon früher erwähnten Zeremonienmeister, dem Herzog von Saint-Aignan, den Auftrag erteilte, im Versailler Schloßpark ein Fest aufzuführen, dessen Schauplatz die Gärten Alcinens vorstellen sollte. Dieses Fest, welches vom 7.—13. Mai 1664 gefeiert wurde, ist bekannt unter dem Namen *Les plaisirs de l'Ile enchantée.* [2]) Es hat auch seinen Platz in der französischen Literaturgeschichte, weil während der Feier desselben Molière's *Princesse d'Elide* und die drei ersten Akte seines *Tartuffe* aufgeführt wurden.[3]) Die Grundidee des ganzen Festes ist die, daß Roger und mehrere andere Ritter, die im Banne der unechten Reize Alcinens liegen, durch den Zauberring, welchen Athalant im Auftrage

[1]) *Bemerkenswert scheint es uns zu sein, daß im nämlichen Jahre* Gilbert *seine Amours d'Angelique et de Medor, also eine weitere Bearbeitung einer Ariost'schen Episode veröffentlichte.*

[2]) *Über dieses Fest haben wir folgende Berichte:*

a) den offiziellen Bericht der Gazette, 21. Mai 1664. n° 60;

b) einen sehr ausführlichen Bericht bei Marigny. *Les fêtes de Versailles. P. 1664. 8°;*

c) Siècle de Louis XIV, chap. 25 (Ausg. v. Beuchot, *Bd. XX, 146—150).*

[3]) Despois, *Œuvres de Mol. IV, 89—268, woselbst noch weitere Literaturangaben sich finden. Eine kurze Erwähnung des Festes findet sich auch bei* Goujet. *Bibl. XVIII. 226, wo die vom Herzog von St-Aignan gesprochenen Worte zitiert sind,* Maupoint, *Bibl., S. 252; endlich auch* Lotheissen, *Gesch. IV, 33.*

Melissens dem Roger an den Finger steckt, befreit werden sollen; der Alcina-Episode im *Orl. fur.* liegt dieselbe Idee zugrunde, nur daß Roger als alleiniger Sterblicher im Reiche der Zauberin weilt, und daß Bradamante ihm den rettenden Ring überreicht (vgl. *Orl. fur.*, C. VI, VII u. VIII); neu eingeführt ist außerdem die Person des Oger le Danois, dessen Rolle vom Herzog von Noailles gespielt wurde. Nach dem Berichte der *Gazette* (*officielle*) fand der Hauptteil des Festes am 3. Tage statt; an diesem Tage nämlich sollen die Ritter ihre Befreiung erhalten. Als Alcine, welche in einem von reißenden Tieren bewachten Felsenschloß haust, merkt, daß ihr Zauber bald nicht mehr wirksam sein wird, teilt sie diese Befürchtung ihrer Vertrauten Célie mit. Es folgt sodann ein Ballet, welches jedoch durch Melisse's Erscheinen unterbrochen wird; diese übergibt dem Roger durch die Hand Athalant's ihren Zauberring; in demselben Augenblicke erfolgt ein Donnerschlag und gleichzeitig stürzt das ganze Schloß in Trümmer, die Gärten verschwinden, und die Helden steigen aus den rauchenden Trümmerhaufen hervor. Diese Darstellung der Alcina-Episode ist vielleicht die großartigste Inszenierung, die je eine Erzählung des *Orl. fur.* erfahren hat. Der Schauplatz ist hier nicht mehr der enge Raum der Bühne mit den leinwandbemalten Kulissen zur Seite und im Hintergrunde; als Darsteller sehen wir nicht mehr arme, verachtete Schauspieler, sondern Fürsten und Herzöge; wirkliche Bäume, Wälder und Quellen beleben die Landschaft und an Stelle des spärlichen Lampenlichtes strahlt die goldene Maiensonne auf das ganze Bild hernieder.

Eine großartigere Huldigung hätte Frankreich dem italienischen Dichter nicht bringen können!

Erst 1705 [1]) wurde die Alcina-Episode dramatisch behandelt, und zwar von dem Librettisten Danchet [2]), in der Oper *Alcina*, zu der Campra die Musik schrieb.

[1]) Parf., *Dict. I, 42 u.* Chouquet, *Hist., S. 330, geben als Datum der Aufführung den 15. Januar 1705 an. Eine zweite Aufführung fand nach* Parf., *Dict. du Th., Bd. I, 43, nicht statt.*

[2]) *Über sein Leben s. Biogr. univ., Bd. X, 87; La Gr. Enc., Bd. XIII, 826; in beiden Werken wird von seiner Tätigkeit als Librettist nicht gesprochen.*

Der Verfasser des Textes ist, nach La Harpe, ein keineswegs glücklicher Nachahmer Quinault's, der weniger durch Dichtungen als durch den Spottvers, den J. B. Rousseau auf ihn schrieb, bekannt geworden sei; doch sei er nicht ohne Talent.[1])

Eine kurze Analyse der Oper wird zeigen, ob das Urteil des französischen Kritikers gerechtfertigt ist.

Prolog: Die beiden allegorischen Gestalten Gloire und Temps streiten sich, wessen Herrschaft am Dauerhaftesten sei; zugleich wird die Handlung des Stückes mit folgenden Worten angedeutet:

> «*Dans un spectacle magnifique,*
> *Retracez les Héros que par son art magique,*
> *Alcine retenoit sur des bords trop charmants*:
> *Faites voir par quel art Melisse,*
> *Couronnant la vertu, punissant l'injustice,*
> *Les fit enfin sortir de leurs enchantements.*»

Akt I: An einer abgelegenen Stelle mitten im Gebirge erzählt Alcine ihrer Vertrauten, daß sie zu dem vom Sturme ans Ufer geworfenen, und von ihr geretteten Astolf eine tiefe Zuneigung gefaßt habe, und daß sie ihn zu ihrem Gemahl erküren möchte. In einem darauffolgenden Zwiegespräch erklärt dieser jedoch, er könne nur Mélanie lieben, worauf die wütende Zauberin durch Rachedrohungen Astolf's Liebe sich erzwingen will.

Akt II: Alcinens Gemahl Athlant hat bald von deren sträflicher Neigung erfahren, und obwohl er behauptet, daß seine Liebe für die Gattin längst schon erkaltet sei, will er diese doch für ihre Untreue bestrafen. Während er noch beschäftigt ist, eine angemessene Strafe ausfindig zu machen, erscheint Mélanie, Astolf's Geliebte, die von Melissa nach einem Schiffbruch ans Ufer gerettet wurde und nun auf der Suche nach Astolf ist; Athlant entbrennt sofort in Liebe zu dem schönen Mädchen, und als dieselbe nicht erwidert wird,

---

[1]) *Cours de litt., II, 375: «Il s'en faut de tout que l'auteur d'Hésiode (Danchet) lui (à Quinault) soit comparable . . . . . Il n'était pas dépourvu de talent.» Seine Alcine wird von La Harpe nicht erwähnt.*

beschließt er mit Alcine, die mittlerweile mit ihm zusammengetroffen ist, die beiden Liebenden voneinander fernzuhalten. Gerne willigt die Zauberin ein, da sie ja den ritterlichen Astolf mit ihren Reizen bestricken will.

Akt III: In der Verkleidung einer Nereide nähert sich Alcina der Geliebten Astolf's und lügt ihr vor, dieser habe sie vergessen und schmachte in Liebe zur schönen Alcina. Als das Mädchen in Klagen gegen den Treulosen ausbricht, sucht Athlant sie zu trösten, indem er ihr seine Liebe anbietet. Als jedoch seine Beteuerungen zurückgewiesen werden, denkt er nur noch daran, Astolf, seinen Nebenbuhler, von der Insel zu entfernen und so seiner Gemahlin einen bösen Streich zu spielen.

Akt IV: Astolf will eben auf Athlant's Geheiß die Insel verlassen, als er seiner Geliebten, die er weit von hier glaubt, begegnet. Schnell stellt sich nun Mélanie's Irrtum von Astolf's angeblicher Untreue heraus, und beide schwören sich Liebe und Treue. Da kommen unter Blitz und Donner die beiden Gatten, und mit ihnen eine ganze Schar höllischer Geister.

Akt V: Während Athlant darauf besteht, daß sein Nebenbuhler getötet werde, kann Alcine sich nicht entscheiden, ihre Einwilligung dazu zu geben; liebt sie doch den Astolf auch jetzt noch und so will sie sein Leben erhalten. Als aber Athlant vorschlägt, daß sich die beiden Liebenden heiraten sollen, glaubt die Zauberin auch dazu ihre Genehmigung nicht erteilen zu können. In diesem Augenblicke steigt Melisse auf einem goldenen Wagen vom Himmel hernieder und verscheucht die böse Zauberin mit ihrem Spuk. Mit gütigem Feenlächeln schließt sie den Bund der beiden Liebenden.

Die Handlung der Oper Danchet's beschäftigt sich nicht mit dem Schicksale Roger's, wie es im *Orl. fur.* der Fall ist, sondern mit Astolf's Abenteuern auf der verzauberten Insel, die sich allerdings auf das italienische Epos (C. VI, st. 33—53) stützen, aber größtenteils vom französischen Dichter erfunden sind. Bei Ariost erzählt der in eine Myrte verwandelte Astolf seinem Freunde Roger nur, daß Alcina ihn mit ihren Reizen bestrickt, nach einiger Zeit aber von sich gewiesen habe,

worauf er, wie alle ehemaligen Liebhaber der Zauberin, in einen Baum verwandelt worden sei. Die Liebesgeschichte zwischen Astolf und Mélanie, welch' letztere überhaupt im Ariost'schen Epos nicht vorkommt, ist also von Danchet frei erfunden, oder, was wahrscheinlicher ist, sie ist eine Reminiszenz an Roger's Verhältnis mit Bradamante, welche ihren Geliebten durch Melissa (*Orl. fur.*, C. VII, st. 39 ff.) aus Alcine's Umgarnung entreißen läßt. Athlant, bei Ariost der Beschützer Roger's, ist hier der würdige Gatte der Zauberin. Ihre Eifersüchteleien und Betrügereien sind Danchet's Zutaten. Auch die Lösung des dramatischen Knotens ist von ihm erfunden.

Von den Charakteren kommt nur Alcina in Betracht, die uns der französische Dichter dadurch menschlich näher bringt, als Ariost, daß er sie, die verheiratete Frau, von einer tiefen Neigung zu dem bereits verlobten Astolf entbrennen läßt, während dieselbe Zauberin bei Ariost überhaupt nur kurze Zeit ein und denselben Mann lieben kann; man vgl. *Orl. fur.*, C. VI, st. 50:

«*Conobbi tardi il suo mobil ingegno,*
Usato amare e disamare a un punto.
Non era stato oltre a duo mesi in regno,
Ch'un nuovo amante al loco mio fu assunto.
Da sè cacciommi la Fata con sdegno,
E dalla grazia sua m' ebbe disgiunto:
E seppi poi, che tratti a simil porto
Avea mill' altri amanti, et tutti a torto.»

In diesem Charakterunterschiede liegt gerade der Hauptreiz der Oper Danchet's: ein mit übernatürlichen Gaben ausgestattetes Weib liebt einen gewöhnlichen Sterblichen und muß trotz ihrer Kunst auf ihn verzichten. Die Schwäche des Stückes liegt hauptsächlich in dem nahezu komischen Verhältnisse des Ehepaares Alcina und Athlant, das sich fortwährend gegenseitig zu betrügen sucht; dieser allzu sehr an das Alltagsleben erinnernde Teil der Oper stimmt nicht zu dem Grundtone, in dem diese sich bewegt.

Anklänge an die italienische Quelle in bezug auf sprachlichen Ausdruck finden sich nicht; der französische Dichter

begnügte sich, die Grundidee und den Schauplatz aus Ariost zu entlehnen.

Das Stück scheint vollständig der Vergessenheit anheimgefallen zu sein; wenigstens fanden wir bei den von uns zu Rate gezogenen Forschern kein Wort der Kritik über Danchet's Alcine.[1])

Zwei weitere Opern, die uns jedoch nicht erhalten sind, beschäftigen sich noch mit demselben Stoffe. Die eine ist von dem Grafen Laville de Lacépède komponiert und 1786 für die Pariser «*Opéra*» zur Aufführung angenommen, aber nicht aufgeführt worden. Sie ist unseres Wissens nur bei Clément erwähnt.[2]) Der Verfasser des Libretto ist nicht genannt, und das ungedruckte Manuskript schlummert in der Theaterbibliothek der Pariser Oper. Quérard erwähnt eine dreiaktige Oper in Prosa Alcine, deren Verfasser Sedaine de Sarcey ist, ein Neffe des bekannten Lustspieldichters J. Sedaine.[3]) Die Oper wurde nach Quérard zum ersten Male i. J. 1789, später dann noch einmal i. J. 1795 am Feydeautheater aufgeführt; die Musik ist von Bruni; leider ist das Stück ebenso wie das vorausgehende nicht gedruckt worden.

6. Die Joconde-Episode.[4])

Wir kommen nun zu der berüchtigtsten aller Episoden im *Orl. fur.*, zur Joconde-Episode[5]), einer echten Renaissance-

---

[1]) Beauchamps, *Rech., 3. Teil, S. 105;* Parfaict, *Dict. I, 42;* Léris, *Dict., S. 11;* Maupoint, *Bibl., S. 9, erwähnen das Stück nur, ohne es zu beurteilen. Auch neuere Werke übergehen es in ähnlicher Weise:* La Harpe, *Cours de litt., II, 375:* Michaud, *Biogr., X, 87;* Chouquet, *Hist., 330; La gr. Enc. XIII, 826 und* Clément, *Dict. lyr., S. 27.*

[2]) *Dict. lyr., S. 18: «Alcine, opéra, musique du comte Laville de Lacépède. Reçu à l'Opéra en 1786, mais non représenté.»*

[3]) *La France litt. IX, 11; Quérard gibt dem Stücke den Titel L'Isle enchantée, während Clément, Dict. lyr. Suppl., S. 1182, den Titel Alcine gebraucht; beide bezeichnen die Oper als ungedruckt.*

[4]) *Orl. fur. C. XXVIII, st. 1—75.*

[5]) *Fonti dell Orl. f., S. 383.*

Erzählung, welche Rajna auf die Erzählung in der 446. Nacht in *1001 Nacht* zurückführt und die das alte Thema von der Treulosigkeit und List der Frauen in origineller Weise behandelt. Die betrogenen Ehegatten Astolfo und Giocondo wollen sich aus Rache über die ihnen angetane Schmach an dem ganzen weiblichen Geschlechte rächen, werden aber schließlich von einem einfachen Landmädchen ein zweitesmal betrogen und kehren dann zu ihren Gattinnen zurück.

Die erste dramatische Bearbeitung auf französischem Boden erfuhr die Joconde-Episode i. J. 1628 durch zwei provençalische Dichter Claude Brueys und Charles Feau[1]; da dieses Stück jedoch in provençalischer Sprache geschrieben ist, gehört es nicht in den Rahmen dieser Arbeit.

Eine weitere dramatische Behandlung des Stoffes begegnet uns erst wieder i. J. 1740, wo Fagan einen Einakter in Prosa Joconde veröffentlichte.[2] Ob das Stück mehr als eine Aufführung erlebte, ist uns nicht berichtet. Der Verfasser selbst war ein sehr fruchtbarer Theaterdichter und erlangte besonders im Vaudeville eine gewisse Berühmtheit, so daß man ihn sogar den Lafontaine des Vaudevilles zu nennen pflegte. Palissot[3], ein Zeitgenosse unseres Dichters, hebt seine Natürlichkeit und Ungezwungenheit hervor, tadelt aber die übermäßige Fruchtbarkeit des Schriftstellers, die unfehlbar zur Oberflächlichkeit führen mußte. Vapereau[4])

---

[1] *Das Stück erschien im «Jardin des Musos Provençalos» (3 Bde, 12⁰) und hat keinen besonderen Titel, wenn man nicht die Überschrift «Comédie de onze personnages», die sich bei La Vallière, Bibl. II, 19 findet, als Titel bezeichnen will. Toldo erwähnt das Stück in der Com. d. l. Renaiss. (Rev. d'Hist. litt., 1900, S. 279), ist sich aber über die Quelle des Stückes nicht klar.*

[2] *Les trois siècles litt. III. 255, woselbst der Joconde als relativ bestes Stück Fagan's genannt wird: doch, so heißt es weiter, kann man es nicht ein gutes Stück nennen. Léris, Dict., 253 nennt es «fort bien écrite».*

[3] *Mémoires II, 108.*

[4] *Dict. univ., S. 762. Weitere Urteile über den Dichter, dem allgemeine Oberflächlichkeit vorgeworfen wird, finden sich bei* La Harpe, *Cours de litt. II, 448;* Michaud *XIII, 441; La gr. Enc. XVII, 73; in diesen drei Werken wird Joconde jedoch nicht erwähnt. —* Joconde *steht im 1. Bande der Gesamtausg. der Werke Fagan's vom Jahre 1760.*

dagegen bezeichnet Fagan's Stil als nachlässig und den Aufbau der Stücke als unnatürlich.

Betrachten wir zunächst die Handlung in dem Stücke Joconde. Astolf und Joconde haben die verschiedensten Gegenden Europas besucht, und überall gefunden, daß Frauentreue ein leerer Wahn sei. Ein ganzes Buch war bereits vollgeschrieben mit den Namen derjenigen Frauen, welche ihren Männern die Treue brachen und sich den beiden Abenteurern hingaben; nur für drei Namen ist noch Raum. Das Gasthaus, in dem sie eben abgestiegen sind, beherbergt drei Schwestern, welche im Rufe der Unnahbarkeit stehen. Astolf glaubt jedoch, in dreißig Minuten ihre Tugend zuschanden machen zu können, und in der Tat gelingt es ihm auch auf folgende Weise: Der ältesten Schwester Marcelle, welche Witwe ist, bietet er seine Reichtümer an, falls sie ihm nur den Titel eines Gemahls ohne dessen Rechte gewähren wolle; mit Freuden willigt sie selbst ohne diese Klausel ein. Suson, die zweitälteste, ein zänkisches Mädchen, wird von ihm durch Heiratsversprechungen und dadurch, daß er ihr in Aussicht stellt, sie an den Hof zu führen, gewonnen. Die dritte der Schwestern endlich, Clorinde, eine Philosophin, wird verführt durch das Geschenk eines Diamantringes, nachdem zuvor ihr treuer Wächter und Lehrer Matasio von Astolf mit einer wertvollen Tabaksdose bestochen worden ist. So glänzen auch die Namen dieser drei Tugendengel in dem verhängnisvollen Buche, welches ihnen der schlaue Verführer nunmehr zeigt. Nur unter der Bedingung, daß die drei Schwestern ihre früher abgewiesenen Freier heiraten, will er von einer Veröffentlichung ihres Fehltrittes absehen.

Im Gegensatz zu dem Lustspiel der beiden provençalischen Dichter ist Fagan's Stück sehr dezent, sogar viel dezenter als die Erzählung bei Ariost. Dieser letzteren sind folgende Punkte entlehnt: der Schauplatz des Stückes (cf. *Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 52), die Erzählung von Astolf über die Erfolge seiner Reisen (O. f., C. XXVIII, st. 48—52), die Verführung durch Geld und Preziosen (cf. *Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 48 u. st. 53), endlich die Schlußszene, welche mit einer dreifachen Verlobung endet (cf. *Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 74,

wo Astolf und Giocondo *Fiammetta* mit dem «*Greco*» verheiraten. Alles übrige in Fagan's Einakter ist entweder eigene Erfindung des Dichters, oder beruht auf anderen Quellen.

Die Hauptänderung an dem Stoffe, nämlich die Einführung von drei Schwestern an Stelle eines einzigen Mädchens, ist keine glückliche zu nennen. Die Art und Weise, wie die drei verführt werden, ist nahezu dieselbe, und die Wahrscheinlichkeit, daß sie in so kurzer Zeit und mit so plumpen Mitteln überhaupt in ihren Grundsätzen wankend gemacht werden können, ist nichts weniger als groß.

Stil und Dialog des Stückes sind frisch und lebendig; Rede und Gegenrede folgen rasch aufeinander; Witz und Ironie kommen reichlich zum Ausdruck, besonders in den Rollen Joconde's und Astolf's (vgl. Sz. 1, 4 und 6); am gelungensten scheint uns Szene 6 zu sein, in welcher die beiden Don Juans Clorinde und den Philosophen Matasio sich ihren Absichten gefügig machen. Astolf erklärt, ohne Clorinde nicht leben zu können und frägt, nachdem er die leidenschaftlichsten Liebesschwüre getan hat:

Ast. *Hé! bien? Cela ne fait-il aucun effet sur vous?*

Clor. *Aucun.*

Matas. *Ni sur moi.*

Ast. *Je ne me rebuterai point. Il n'y aura point de ressource que je n'employe pour vous attendrir. Je deviendrai galant et magnifique. Voici, par exemple, un Diamant (Laissez-moi suivre ma démonstration; et prêtez vous à tout ceci, je vous en conjure) . . . Voici un diamant d'un prix considérable. Imaginez-vous que je l'ai laissé sur votre Toilette, sans que vous vous en soyez apperçue. Vous l'essayez: et quoique vous soyez dans le dessein de faire d'exactes recherches pour le rendre, vous le recevez en attendant.*

Clor. *(en recevant la Bague) Je le reçois?*

Ast. *Oui.*

Matas. *Badinage!*

Ast. *Ce n'est pas tout. Je sçais que vous avez auprès de vous un homme de Lettres, qui est votre conseil, votre ami, mal aisé dans les affaires, comme la plupart le sont: je lui dis: Monsieur, ma flamme est honnête, le mariage est mon objet, votre*

honneur ne sera pas blessé en me servant; déterminez l'aimable Clorinde, déterminez celle que j'adore; je vous promets mille ducats si l'affaire réussit, et voici d'avance une Tabatière extrêmement riche que je vous prie d'accepter.

(*à Matasio*).

Acceptez, je vous prie, Monsieur.

Mat., *prenant la Tabatière et la regardant.*

Oui, oui; spéculation que tout cela.

Diese kurze Antwort des Philosophen zeigt uns dessen Charakter besser als eine lange Schilderung: das zweifache *Oui* sagt uns, wie gierig er nach der Tabaksdose greift, wie zugänglich er der Bestechung ist; doch daß er wenigstens den Schein der Unbestechlichkeit bewahren will, geht aus den folgenden Worten: *spéculation que tout cela* hervor. So sehen wir in Matasio den falschen Philosophen, den «*faux savant*», der hinter der Maske der Philosophie die Laster des Geizes und der Verstellung geschickt zu verbergen weiß.

Fagan's *Joconde* scheint den ihm geistig verwandten, ebenfalls äußerst fruchtbaren Theaterdichter Charles Collé[1]) veranlaßt zu haben, 16 Jahre später denselben Gegenstand wieder aufzugreifen und auf die Bühne zu bringen. Sein Joconde erschien 1768 in der «*Théâtre de société*» betitelten Sammlung seiner besten Stücke und wird als «*opéra comique en deux actes et en vaudevilles*» bezeichnet.[2]) Aufgeführt wurde

[1]) *Über* Collé's *vielbewegtes Leben s.* Didot, *XI. 151;* Michaud, *VIII, 587, wo dem Dichter der Vorwurf gemacht wird, in seinen Stücken allzusehr der Obszönität die Zügel schießen zu lassen; denselben Vorwurf macht ihm auch* Vapereau (*Dict., S. 488*): «*. . . Comédies en général fort licencieuses, avec ces sous-entendus et ces gravelures gazées qui plaisaient au grand monde du XVIIIe siècle*»; *La gr. Encl., XI, 936, wo besonders die Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit des Dichters hervorgehoben wird: «Collé composa pour le théâtre du duc d'Orléans des opéras comiques, des comédies, des proverbes et des parades d'une gaieté* osée, *mais franche et bien originale.*»

[2]) *Das Théâtre de société erschien 1768 in zwei, und 1777 in drei Bänden; diese zweite Ausgabe ist nur ein Neudruck der von 1768. Das Stück wird nur bei* Quérard, *La Fr. litt., II, 244—245, und in der gr. Enc. XI, 936 erwähnt.*

diese komische Oper bereits 1756 [1]), wahrscheinlich erlebte das Stück nur eine einzige Aufführung.

Wir gehen sofort zu einer Analyse des *Joconde* von Collé über. Die in dem Stücke auftretenden Personen sind folgende:

Astolphe, Roy de Lombardie, Joconde, Seigneur de sa Cour, Mme Dutour, Concierge d'une maison située à St. Cloud, et mère de Thérèse. Thérèse, fille de Mme Dutour, et amoureux de Blaise. Blaise, jardinier de la maison dont Mme Dutour est la Concierge.

Akt I: Blaise, der eben im Garten der Frau Dutour beschäftigt ist, drückt dieser seine Beunruhigung über die Anwesenheit zweier junger Reisenden im Hause aus, welche seiner geliebten Therese etwas zu aufdringlich den Hof machen; vergebens sucht die Dame den eifersüchtigen Gärtner zu beruhigen; ahnt sie doch ebensowenig wie Blaise, daß die beiden Reisenden niemand anders sind als Astolf und Joconde, welche den letzten Platz in ihrem Buche mit Theresen's Namen auszufüllen gedenken. Beide bestellen das junge Mädchen zu einem nächtlichen Stelldichein in den Garten, wozu sich Therese auch bereit erklärt, nachdem die Verführer sie mit einem wertvollen Ringe beschenkt und ihr außerdem 100 Dukaten versprochen haben, falls sie zur rechten Zeit am verabredeten Orte erscheine.

Akt II: Therese, welche ihre Absicht wohl durchschaut, macht dem Geliebten von ihrem Vorhaben Mitteilung und gibt ihm den Auftrag, das nächtliche Stelldichein aus der Nähe zu belauschen. Als die Dunkelheit hereinbricht, finden sich Blaise und Therese zuerst an dem Platze ein und sezten sich plaudernd auf eine Steinbank. Bald darauf erscheint Astolf und sieht Therese bei einem jungen Manne sitzen; er glaubt natürlich, sein Freund sei der Glückliche auf der Bank, und entfernt sich stillschweigend; nicht lange hernach tritt Joconde hervor, hält den ahnungslosen Blaise für seinen Freund Astolf, und entfernt sich ebenfalls. Beide treffen sich und beglückwünschen sich über den Erfolg, bis es sich heraus-

---

[1]) *La gr. Enc., S. 936.*

stellt, daß Therese sie zum besten gehabt hat. Sie machen jedoch gute Miene zum bösen Spiele, und schenken dem listigen Mädchen anstatt 100 sogar 200 Dukaten. Sodann beschließen sie, zu ihren Frauen zurückzukehren, ohne den leeren Platz in ihrem Buche auszufüllen:

«*Retoirnons demain avec nos femmes, bien convaincus qu'elles sont les mêmes dans tous les pays.*» (Akt II, Sz. 8),

Die Handlung schließt sich eng an die Joconde-Episode im *Orl. fur.* an. Nur wird das Obszöne, das Ariost so unverhüllt erzählt, gänzlich fallen gelassen und durch ein harmloses Stelldichein im Garten ersetzt. An Stelle des Gasthauses zu Cattiva (*Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 54) führt uns der Dichter in den Garten eines Mietshauses der Pariser Vorstadt Poissy. Die Person der Mme Dutour ist Erfindung des französischen Dichters; ihre Tochter Therese ist die Fiammetta, Blaise der Greco des *Orl. fur.*

Collé ist es gelungen, die Joconde-Episode so umzugestalten, daß der Grundgedanke derselben erhalten bleibt, daß aber alles Obszöne vollständig daraus verschwunden ist. Der Vorwurf der Indecenz kann daher dem Dichter in diesem Stücke keineswegs gemacht werden; vielmehr dürfen wir es ihm als ein Verdienst anrechnen, den goldenen Kern, den diese Episode in sich schließt, von der schmutzigen Umhüllung, in die ihn Ariost kleidet, befreit zu haben.

Der Gang der Handlung schreitet rasch dahin und die Spannung dauert bis zur letzten Szene an, der Dialog ist lebhaft und wechselt ab mit lyrischen Strophen, deren Inhalt sich meist um das Glück der Liebe dreht.

Sogar noch im 19. Jahrh. findet sich ein Dichter, welcher die Joconde-Episode einem Lustspiele zugrunde legt. Es ist dies M. Étienne's[1]) Lustspiel *Joconde ou les Coureurs d'Aven-*

---

[1]) *Étienne war besonders erfolgreich in der Anfertigung von Operntexten; auch die uns vorliegende Prosaausgabe der Joconde wurde als Libretto verwendet, zu dem Nicolo die Musik schrieb (s. Clément, Dict., S. 38). Über Étienne s. näheres bei Michaud, XIII, 146, wo der Joconde das 16. Stück des Dichters genannt wird; Didot, XVI, 633 ff.; Vapereau, Dict. univ., 745, nach dem das Stück einen großen Erfolg errang; la gr. Enc. XVI, 660, wo der Joconde als das beste Stück Étienne's bezeichnet wird.*

turcs, welches zum ersten Male am 28. Februar 1814 aufgeführt wurde, und von dem 1821 bereits die 9. Ausgabe erschien.

Die überaus verwickelte Handlung der Komödie ist in ihren Hauptzügen kurz folgende:

Akt I: Graf Robert und sein Freund Joconde wollen ihre Bräute Mathilde und Edile bezüglich ihrer Treue auf die Probe stellen, indem der eine von ihnen der Verlobten des anderen den Hof macht. Da Mathilde und Edile das gleiche zu tun beschlossen haben, bestehen die beiden Mädchen scheinbar die Probe nicht, und Robert faßt daher mit seinem Freund den Entschluß, aus Rache dafür alle Frauen, die sie träfen, zu verführen.

Akt II: Auf einem ländlichen Balle in der Nähe des gräflichen Schlosses wählen sich die beiden ihr erstes Opfer aus in der Person der hübschen Jeannette, die mit Lucas, einem jungen Manne, verlobt ist. Wie in dem vorausgehenden Stücke von Collé hält jedoch die schlaue Jeannette die beiden Verführer bei einem nächtlichen Stelldichein zum besten, so daß die Betrogenen sich schließlich wieder nach ihren verlassenen Bräuten zurücksehnen.

Akt III: Unterdessen hat sich das Gerücht verbreitet, die beiden Abenteurer wollten Jeannette verführen; es wird deshalb ein Haftbefehl gegen sie erlassen, und schon sollen sich die Türen des Gefängnisses für sie öffnen, als Mathilde und Edile, die ihren ehemaligen Verlobten in der Verkleidung als Zigeunerinnen auf den Ball gefolgt waren, die wahren Namen der vermeintlichen Abenteurer verraten und diesen so die Schmach des Gefängnisses ersparen. Reumütig bitten sie um Verzeihung und versprechen treue und vertrauende Gatten zu werden.

Étienne's Lustspiel steht unleugbar unter dem Einflusse von Collé's gleichnamigen Stücke, nur Anfang und Ende gehen teils auf Ariost zurück, teils sind auch sie vom französischen Dichter hinzugefügt. Wie Collé, so sucht auch Etienne alles Unanständige fern zu halten und aus der durch und durch derb lasziven Erzählung des Ariost eine harmlos komische Handlung mit einer, wenn auch nicht aufdringlichen, lehrhaften

Pointe zu bilden. Wie bei Collé endlich, sind auch hier lyrische Strophen erotischen Inhaltes eingestreut, welche dem Ganzen oft einen ernsthaften, sentimentalen Ton verleihen.[1]) Was Étienne dem Ariost entlehnt, ist besonders die Exposition des Stückes; aber wie zart weiß er nicht seine Quelle umzugestalten! Während bei Ariost Astolfo und Giocondo ihre Frauen in flagranti ertappen, denken bei Étienne die beiden Bräute überhaupt nicht ernstlich daran, ihren Verlobten untreu zu werden; und die simulierte Untreue besteht nur darin, daß sie kleine Geschenke von dem Verführer annehmen. Étienne ist sogar noch moralischer als Collé, bei dem Astolf und Joconde bereits am Ende ihrer abenteuerlichen verbrecherischen Reise stehen, während sie Étienne uns vorführt, wie sie dieselbe erst anfangen, und wie sie den Namen des ersten Opfers in ihrem Buche einzutragen im Begriffe sind.

Freie Erfindung des französischen Dichters ist das ländliche Ballfest, die Verhaftung der beiden *«Coureurs d'Aventures»* und ihre Befreiung durch Mathilde und Edile. Diese Zutaten sind durchwegs als glücklich zu bezeichnen. Das Tanzfest gibt zu einer Reihe von gelungenen dramatisch wirkungsvollen Szenen (vgl. Akt II, Sz. 1—5) Anlaß; die Verhaftungsszene durch den Bailli des Ortes und die Ankunft der beiden

---

[1] *Vgl. Akt III, Sz. 1, wo Robert bereut, seine Braut verlassen zu haben:*

Str. 1. «Dans un délire extrême
On peut fuir ce qu'on aime:
On prétend se venger,
On jure de changer,
On devient infidèle,
On court de belle en belle:
Mais on revient toujours à ses premiers amours.»

Str. 2. Ah! d'une ardeur sincère
Le temps ne peut distraire,
Et nos plus doux plaisirs
Sont dans nos souvenirs.
On pense, on pense encore
A celle qu'on adore,
Et l'on revient toujours à ses premiers amours.»

Damen bilden einen höchst dramatischen Schluß. Fügen wir noch hinzu, daß der Ort der Handlung unter dem sonnigen Himmel der Provence liegt, und daß sanges- und lebensfrohe Provençalen die Träger der Handlung sind, so haben wir die charakteristischen Seiten des Stückes hervorgehoben.

Es ist schade, daß dieser so glücklich entworfene Schwank der völligen Vergessenheit anheimgefallen ist, und daß den Dichter desselben das gleiche Los ereilt zu haben scheint.[1])

Étienne's *Joconde ou les Coureurs d'Aventures* wurde später von Aumer zu einem Ballett verarbeitet und von dem Komponisten Hérold in Musik gesetzt. Die Aufführung des unter dem Titel *Astolphe et Joconde* bekannten Balletts erfolgte am 29. Januar 1827 [2]) und hatte, dank der Musik Herold's, einen bedeutenden Erfolg.[3])

7. Die Erzählung vom Zauberbecher.

Wir kommen nun zu der Erzählung vom Zauberbecher, welcher Ariost den ersten Teil des 43. Gesanges (st. 1—70) widmet. Welche Bewandtnis es mit diesem Becher hat, erfahren wir aus Strophe 28 des genannten Gesanges, wo Ariost sagt:

> «*Disse Melissa: Io ti darò un vasello*
> *Fatto da ber, di virtù rara e strana,*
> *Qual già, per fare accorto il suo fratello*
> *Dell fallo di Ginevra, fè Morgana.*
> *Chi la moglie ha pudica, bee con quello:*
> *Ma non vi può già ber chi l'ha puttana:*

---

[1]) Michaud *XIII, 146, nennt das Stück «fameux»*. Vapereau. *Dict. univ.. 745, lobt besonders die Charakterzeichnung des Joconde, der unbeständig, frivol und allzuleicht verliebt, aber immer liebenswürdig und niemals hassenswert (odieux) sei. In der gr. Enc. XVI, 660 wird Joconde, wie bereits erwähnt, das beste Stück d. Dichters genannt.* Clément, *Dict. lyr. 614 endlich hält das Stück für eine der vollkommensten komischen Opern.*

[2]) Chouquet, *Hist., S. 392.*

[3]) *Ibd.; Chouquet führt auch die Schauspieler an, welche die Hauptrollen des Balletts zu spielen hatten.*

Che 'l vin, quando lo crede in bocca porre,
Tutto si sparge, e fuor nel petto scorre.»

Der erste französische Dichter, welcher diese Episode dramatisch behandelte, war kein geringerer als Lafontaine, der gemeinschaftlich mit seinem Freunde, dem berühmten Schauspieler Champmeslé den lustigen Einakter «*La coupe enchantée*» verfaßte. Als Abfassungsjahr wird von Lemazurier[1]) und Regnier[2]) 1688 angegeben. Welches der Anteil eines jeden der beiden Verfasser an dem Stücke ist, läßt sich jedoch nicht bestimmen.

Maupoint[3]) und La Porte et Chamfort[4]) geben die beiden Dichter als Verfasser an, ohne den Anteil des einzelnen präzisieren zu wollen. Mouhy[5]) meint, das Stück sei von Lafontaine allein verfaßt, später aber in Champmeslé's Gesamtausgabe eingereiht worden, obgleich dieser nur seinen Namen hergegeben habe; außerdem behauptet er irrtümlicherweise, die *Coupe enchantée* sei dem Boccaccio entlehnt.[6]) In Michaud's *Biogr.* wird jedoch in Abrede gestellt, daß Champmeslé an dem Stücke überhaupt mitgearbeitet habe; die Vermutung einer Mitarbeit des letzteren sei aus der intimen Freundschaft der beiden Männer hervorgegangen.[7]) Brunetière scheint der Ansicht zuzuneigen, daß Champmeslé die Hauptarbeit an der Komödie geleistet habe.[8]) Regnier endlich verzichtet darauf, ein Urteil über diese Frage abzugeben, indem er sagt: «*On ne saura jamais la part que Lafontaine a prise à la composition de cette petite comédie.*»[9]) Dieser letzteren Ansicht schließen auch wir uns an, denn nirgends in dem Stücke läßt sich eine Stelle nach-

---

[1]) *Galerie, I, 184.*
[2]) *Œuvres de Laf. (Ausg. der Gr. Écr.) VII, 439.*
[3]) *Bibl., S. 85.*
[4]) *Dict. dram. I, 324.*
[5]) *Tabl., S. 60, 61.*
[6]) *Ibd., S. 61.*
[7]) *Biogr. univ., VII, 465: «On prétend que Ch. a eu une très grande part... et à la coupe enchantée... Cette assertion n'a d'autre fondement que les relations d'amitié qui existèrent entre Lafontaine et Champmeslé.»*
[8]) *La gr. Enc., XXI, 756.*
[9]) *Œuvres de Laf. (Ausg. der Gr. Écr.), VII, 442.*

weisen, die aus dem Rahmen der Einheitlichkeit, in dem dasselbe geschrieben ist, heraustrāte.

La coupe enchantée wurde zum erstenmale im Jahre 1710 gedruckt und als Verfasser M. Chammelay (sic!) bezeichnet. Später, 1735, wurde die Komödie in die Gesamtausgabe der Dichtungen Champmeslé's aufgenommen, wo sie sich im 2. Bande derselben befindet.[1]) H. Regnier endlich gab dem Stücke einen Platz im 7. Bande seiner Ausgabe Lafontaine's.[2])

Über die Veranlassung zur Abfassung unserer Komödie erzählt Maupoint folgende Anekdote: «*L'éducation que M. G., architecte, voulut donner à sa fille en la tenant enfermée et privée de la connaissance des hommes, fournit le sujet de cette petite pièce*». Die Behauptung Maupoint's[3]), daß diese Begebenheit den Stoff zu Lafontaine's Stücke geliefert habe, ist in dieser Form keinesfalls richtig, denn wir sehen nicht ein, was das sonderbare Erziehungssystem des Architekten G. mit der Geschichte vom Zauberbecher zu tun haben könnte. Maupoint wurde vielleicht dadurch zu seiner Behauptung verleitet, daß im Stücke unter anderen ein ähnliches Erziehungssystem geschildert wird. Aber dieselbe Schilderung findet sich auch im *Orl. fur.*; da Lafontaine außerdem schon früher diese Episode aus dem italienischen Epos ins Französische übersetzt hat[4]), ist es als sicher anzunehmen, daß der große Fabeldichter und Ariostverehrer den Stoff zu dieser Komödie direkt dem *Orl. fur.* entlehnte.

Wir gehen nun auf die Analyse unseres Stückes über.

Lucinde, Tochter des Normannen Tobin, flüchtet mit Perette, Frau des Thibaud, welche im Dienste des Tobin steht, zum Bauer Bertrand, weil sie den Neffen ihrer Stief-

---

[1]) *Œuvres de M. Champmeslé. P. 1735, 2 vol., 12. Das Stück findet sich in II. 573—620.*

[2]) *Œuvres d. Laf. (Ausg. der Grands Écr. de la France), Bd VII, 439—495.*

[3]) *Bibl., S. 85.*

[4]) *Unter d. Titel: La coupe enchantée: auch die berühmte Erzählung Lafontaine's «Les oies de frère Philippe», eine Satire auf die allzustrenge Erziehung, ist der Episode im 43. Ges. des Orl. fur. entnommen.*

mutter heiraten soll, während sie dagegen den jungen Lelie, den Sohn des reichen Anselm, liebt. Thibaud, auf der Suche nach seiner flüchtig gegangenen Frau, kommt mit Lelie und dessen Lehrer Josselin zusammen und vertraut ihnen sein eheliches Unglück an; fürchtet er doch, daß ihm seine Frau bereits die Treue gebrochen habe. Josselin empfiehlt ihm, sich mit dem Zauberbecher Anselm's in diesem Punkte Gewißheit zu verschaffen. Anselm habe den Becher von einem Araber erstanden und stelle ihn jedermann zur Verfügung. Thibaud aber will aus den nämlichen Gründen wie sie bei Ariost (C. XLIII, st. 65 u. 66) angegeben sind, das gefährliche Experiment nicht wagen, sucht jedoch einen Verwandten des Tobin, der sich ebenfalls gern Gewißheit über die Treue seiner Gemahlin verschaffen möchte, zu dieser Probe zu bewegen.

Anselm fängt indessen an, sich über seinen von ihm in aller Sorgfalt und Abgeschlossenheit erzogenen Sohn Lelie zu beunruhigen, da er ihm verliebt zu sein scheint. In der Tat sehen wir bald nachher den Jüngling am Arme Lucindens.

Nun erscheinen auch Lucindens Vater Tobin und sein Vetter Griffand, welch beide ihre Ehehälften im Verdachte der Untreue haben. Als sie von der seltsamen Eigenschaft des Bechers hören, verlangen sie daraus zu trinken; der Becher wird ihnen gereicht, aber Beide verschütten beim Trinken Flüssigkeit und haben daher für den Spott der Umstehenden nicht zu sorgen. Anselm hat inzwischen von der Liebe seines Sohnes zu Lucinden erfahren; nach einigem Widerstreben willigt er in die Heirat des jungen Paares ein; den Zauberbecher aber verspricht er zu brechen, da derselbe so manchen Mann schon unglücklich gemacht habe.

Wie uns der Inhalt des Stückes gezeigt hat, ist der Stoff, wie ihn der *Orl. fur.* bietet, im wesentlichen beibehalten worden. Nur der Schauplatz und der Stand der Personen wurde verändert; außerdem aber sind eine Reihe von Personen neu eingeführt worden, da ja bekanntlich in der Ariost'schen Erzählung nur vier Personen erwähnt werden. Das Anstößige im italienischen Original wurde soweit wie möglich beseitigt. Das Tragische und Bittere, das bei Ariost's Erzählung sich findet, ist ebenfalls fortgeblieben; selbst als

Tobin und Griffand von der Untreue ihrer Frauen wissen, versagt ihnen der gute Humor nicht; sie wissen sich mit Anstand ins Unvermeidliche zu fügen. Vollständig frei erfunden dagegen ist die Flucht Lucinden's, das Liebesverhältnis zwischen ihr und Lelie und der anfängliche Widerstand der beiderseitigen Eltern, diese Verbindung gut zu heißen. Französische Zutat ist es endlich auch, daß Anselm am Schlusse des Stückes den Becher zu zerbrechen verspricht.

Der literarische Wert der Komödie ist nach unserer Ansicht kein hoher. Es fehlt in derselben vor allem an Motivierung und Entwicklung; so werden wir im unklaren gelassen über die Gründe, die Perette zur Flucht von ihrem Gemahl Thibaud bestimmen, wir erfahren nicht, ob und mit wem sie Ehebruch getrieben; das gleiche vermissen wir bei den ehebrecherischen Frauen des Tobin und Griffand. Auch die plötzliche Einwilligung der Eltern Lucindens und Lelie's in deren Heirat ist unmotiviert. Endlich suchen wir in dem Stücke vergebens eine Hauptperson oder auch Hauptpersonen, um die sich die ganze Handlung gruppiert; alles ist zu kurz und zu skizzenhaft behandelt, so daß das Stück eher den Namen Posse oder Schwank als den einer „Komödie“ verdient. Vielleicht sollte es auch als eine Parodie der Ariost'schen Erzählung gelten, obwohl dem entgegenzuhalten ist, daß als Parodie betrachtet, dasselbe sich enger an das Original anschließen müßte.

Fast möchten wir aus dem Unwert der *Coupe enchantée* den Schluß ziehen, daß Lafontaine zum mindesten die Hauptarbeit an der Abfassung derselben nicht getan habe, da wir diesem großen Geiste ein solches Machwerk unmöglich auf die Rechnung setzen können.

Anderer Ansicht scheinen allerdings Petitot[1]) und Regnier[2]) zu sein, welche die *Coupe enchantée* ziemlich günstig beurteilen. Doch deutet Regnier an, daß sie vor ihm in der Regel eine abfällige Kritik erfahren habe[3]).

---

[1]) *Répertoire du Th. fr., XVI. 250—251.*

[2]) *Œuvres VII, 442.*

[3]) *Ibd.: «. . . . Cet ouvrage n'est pas aussi mauvais qu'on l'a prétendu.»*

Als Nachahmungen der *Coupe enchantée* bezeichnet Regnier die beiden Einakter Saint-Foix' *L'Oracle* und *Les Grâces*, von denen der erste am 22. März 1740, der zweite am 23. Juli am *Théâtre français* aufgeführt wurden.[1]) Saint-Foix behauptet jedoch in der Vorrede zu *Les Grâces*, daß er den Stoff zu seinen beiden Stücken selber erfunden habe.[2])

Wir werden uns daher mit denselben nicht weiter beschäftigen, sondern sofort auf eine zweite dramatische Behandlung unseres Stoffes, zu der einaktigen komischen Oper *La coupe enchantée* von Rochon de Chabannes übergehen. Dieses kleine Stück ging am 19. Juli 1753 über die Bühne und errang einen ehrenvollen Erfolg.[3]) Gedruckt wurde das Stück erst im Jahre 1765, und zwar im zweiten Bande des *Nouveau Théâtre de la Foire*. Ein Neudruck desselben wird vermutlich in nächster Zeit erscheinen, wenigstens beabsichtigt J.-J. Olivier, der Herausgeber von *Heureusement*, nach und nach sämtliche Stücke von Rochon de Chabannes in einer Ausgabe dem Publikum zugänglich zu machen.

Rochon de Chabannes gehört heute zweifelsohne zu den «*Oubliés*», während er bei Lebzeiten zu den erfolgreichsten Theaterdichtern zählte. Bereits La Harpe jedoch rüttelte an seinem Ruhme, indem er den Erfolg des Dichters nicht dessen Werken, sondern der Tüchtigkeit der Schauspieler und Schauspielerinnen zuschreibt.[4]) J.-J. Olivier wirft ihm Armut in der Erfindung und Nachlässigkeit im Stil vor,

---

[1]) *Ibd., S. 443.*

[2]) *Mercure de France 21 janvier 1769: dort werden die Handlungen in beiden Stücken als «situations si connues» bezeichnet.*

[3]) J.-J. Olivier, *Heureusement. Comédie p. Roch. d. Chab. P. 1903, S. IV, woselbst auch zum erstenmal eingehende Studien über Roch. d. Chab. Leben und Wirken gemacht werden. La Coupe enchantée wird leider nur erwähnt.*

[4]) *Cours d. litt. II, 373: «Rochon ne laissa pas d'être fort loué comme versificateur, quoiqu'il soit resté dans la dernière classe de ceux à qui les acteurs ont fait au théâtre une petite fortune sans conséquence et qui ne donne point de rang dans l'opinion . . . . Il n'y a peut-être pas une page de son théâtre où l'on ne rencontre des fautes grossières, des fautes de sens, d'expression, de convenance, tout ce qui prouve à la fois le défaut d'esprit et de jugement.»*

hebt dagegen die Natürlichkeit, den Witz, den kunstvollen Aufbau und den Dialog als rühmenswert in Rochon's Komödien hervor[1]). Als Gesandtschaftssekretär in Dresden (1770—1772) hatte er Gelegenheit die deutsche Literatur kennen zu lernen, und so brachte er eine französische Bearbeitung der Minna von Barnhelm unter dem Titel *Les Amants généreux* mit nach Frankreich zurück. Da er Minna's Liebe zu Tellheim für zu stürmisch erachtete, änderte er ihren Charakter, indem er aus dem herrlichen deutschen Mädchen eine Witwe (!) machte, die mit ihrer Leidenschaft zum Major etwas vorsichtiger zurückhält[2]).

Die Handlung der *Coupe enchantée* ist kurz folgende:

Ein Liebender will durch die Fee Melisse erfahren, ob sein Mädchen ihn auch wirklich nur allein liebe. Die Fee gibt ihm aus dem Zauberbecher zu trinken, und als der Jüngling die Flüssigkeit beim Trinken verschüttet, erklärt sie ihm, daß er die Liebe des jungen Mädchens nicht allein besäße. Drei Ehemänner kommen während dieser Probe dazu und wollen ebenfalls die Treue ihrer Frauen ergründen; vergebens warnt sie die Fee, den verhängnisvollen Trunk zu tun; nur einer der drei Ehemänner hatte Ursache, mit der Treue seiner Ehehälfte zufrieden zu sein.

Rochon de Chabannes entlehnt nur die Idee des Zauberbechers und die Person der Fee Melisse dem italienischen Stücke (cf. *Orl. fur.*, C. XLIII, st. 28), alles andere ist selbständige Bearbeitung des französischen Dichters. Wie bei Lafontaine wird auch hier die Probe mit dem Zauberbecher alles Tragischen entkleidet: Die beiden gehörnten Ehemänner

---

[1]) *Op. cit., S. XVII: «. . . si Rochon manquait d'invention, s'il négligeait trop son style, il avait du naturel, de l'esprit, savait bâtir une pièce et entendait fort bien l'art du dialogue.»*

[2]) Olivier *sagt hierüber (Op. cit., S. XII): «Non content d'alléger la pièce allemande de ses longueurs, il avait modifié le caractère de l'héroïne, dont l'amour expansif eût sans doute étonné un public habitué à la réserve décente des Henriettes et des Sylvias. Rochon fit de Minna une jeune veuve et rendit plus discrète sa passion pour le beau Tellheim.» Die Aufführung des Stückes (13. Okt. 1774) bedeutete einen großen Erfolg für den Dichter.*

lachen nach dem bedeutungsvollen Trunke über ihr eheliches Mißgeschick, und das Stück endet wie eine mittelalterliche Farce.

8. Die verzauberten Quellen.

Die Erzählung vom Zauberbecher erinnert unwillkürlich an die Geschichte jener zwei Wunderquellen im Ardennenwalde, welche die Kraft haben, unauslöschliche Liebe oder Abneigung dem einzuflößen, der von ihrem Wasser trinkt.[1]) Ariost sagt von ihnen (C. I, st. 78):

> «*E questo hanno causato due fontane,*
> *Che di diverso effeto hanno liquore,*
> *Ambe in Ardenna, e non sono lontane:*
> *D'amoroso desio l'una empie il core;*
> *Chi bee dell'altra, senza amor rimane,*
> *E volge tutto in ghiaccio il primo ardore.*
> *Rinaldo gustò d'una, e Amor lo strugge;*
> *Angelica dell' altra, e l'odia e fugge*».

Diese Quellen bilden auch den Mittelpunkt einer einaktigen komischen Oper von Le Sage, *Les eaux de Merlin* betitelt, welche am 25. Juli 1715 aufgeführt wurde und deren Handlung im Ardennenwalde spielt.[2]) Wir geben eine kurze Inhaltsangabe unseres Stückes:

Harlekin, welcher eben von der spröden Colombine abgewiesen worden ist, will sich erhängen, wird aber von seinem Freund Mezzetin daran verhindert; bald darauf kommen beide an die zwei Wunderquellen im Ardennenwalde. Merlin, der gütige Zauberer, stellt ihnen einen Teil des wundervollen Wassers zur Verfügung, welcher die beiden in Paris auf dem Jahrmarkt zu verkaufen beabsichtigen. Eine Reihe von unglücklich liebenden Jünglingen, Mädchen und Frauen suchen

---

[1]) *Über das Alter dieser Sage s.* P. Rajna, *Le fonti dell' O. f., S. 80. Rajna verlegt die Heimat derselben ins alte Griechenland.*

[2]) Des Boulmiers, *Hist. I, 25. Nach* Léris, *Dict. port., S. 155, wurde das Stück am 11. Sept. 1735 von neuem aufgeführt. — Ebenso* La Porte et Chamfort, *Dict. I, 411. Das Stück findet sich im 2. Bande des Théâtre de la Foire.*

und finden Heilung bei den Wasserverkäufern. Auch Marinette, die spröde Geliebte Mezzetin's, und Colombine stellen sich ein und drücken den beiden, die sie nicht kennen, ihre Reue aus über die ungerechte Behandlung, welche sie Harlekin und Mezzetin widerfahren ließen. Diese geben den Mädchen bereitwillig Wasser von der Quelle der Liebe zu trinken, worauf sie sich ihnen zu erkennen geben. Colombine und Marinette verspüren alsbald die Wirkung des Trunkes und versuchen ihre Liebhaber zu versöhnen; als die liebeentbrannten Mädchen dies im guten nicht fertig bringen, zwingen sie den Harlekin und den Mezzetin durch Anwendung von Gewalt, vom Wasser der Liebe zu trinken, worauf dann eine allgemeine Versöhnung erfolgt.

Diese kurze Analyse zeigt, daß Le Sage dem Ariost nur die Idee der Zauberquellen und den Schauplatz im Ardennenwald entnimmt, die übrigen Teile des Stückes dagegen selbständig erfindet und dramatisch behandelt.

Wie in den vorausgehenden Stücken wird auch hier der Episode das Ernsthafte, Tragische genommen, auch wird alles vermieden, was an das italienische Original direkt erinnern könnte, so daß wir streng genommen von einer Parodie der betreffenden Erzählung im Original nicht sprechen können.

9. Die Erzählung vom Amazonenstaate.

Als eine Parodie der drei Heldinnen Ariost's, Bradamante, Angelika und Marfisa, darf wohl der kleine Schwank *L'île des Amazones* gelten, welcher von D'Orneval und Le Sage 1718 gemeinschaftlich verfaßt wurde [1]) und zwei Jahre später mit ziemlich großem Erfolge über die Bühne ging. [2]) D'Orneval, welcher den Hauptanteil an der Arbeit hat, ist nach Des Boulmiers «*un auteur fécond et ingénieux*» [3]),

[1]) *Das Stück findet sich im dritten Bande des Théâtre de la Foire P. 1737. 8°; wegen der Jahreszahl vgl.* Léris, *Dict. dr., S. 256; Anecdotes dram. I, 464, wo überall 1718, bzw. 1720 angegeben wird.*

[2]) *Des Boulmiers, l. c., II, 371.*

[3]) *Ibd. II, 432:* La Harpe, *Cours de litt. II, 439 und* Bernardin, *La com.. S. 153 erwähnen D'Orneval nur als Vielschreiber.*

der die meisten seiner Stücke gemeinschaftlich mit Le Sage und Piron schrieb.

Die Handlung dieser etwas derben Parodie Ariost'scher Gestalten ist folgende:

Pierrot, Harlekin und Scaramouche werden auf die Amazoneninsel verschlagen und müssen sich den drei Amazonen Atalide, Marphise und Bradamante, welche ihnen mit Pistolen auf den Leib rücken, ergeben und sich außerdem dem Gesetze des Landes unterwerfen, welches verlangt, daß jeder männliche Ankömmling drei Monate lang der Gemahl einer Amazone sein muß. Eben werden drei Männer, die diesen Dienst getan, verabschiedet; ein Schweizer, dem der Abschied schwer fällt, weil er während jener Zeit nach Herzenslust zu essen und trinken bekam, ein Spanier, welcher in schmachtender Liebe zu Bradamante entbrannt ist und gerne noch länger bleiben möchte, endlich ein Franzose, welcher frohgemut von Atalide scheidet, die ihn aber nur ungern ziehen läßt.[1])

Das Stück ist eine recht einfältige Posse ohne Witz und Humor, ohne Verwicklung oder Spannung und ohne Charakterzeichnung. Daß es eine Parodie der drei genannten weiblichen Gestalten aus dem *Orl. fur.* sein soll, sagen schon die beiden Namen Marphise und Bradamante, welche sich in der *Isle des Amazones* finden. So ist hier Marphisa ein zänkisches Weib, das seinem Gemahl, der dem Trunke ergeben ist, die heftigsten Szenen macht.[2]) Die Sprache wechselt zwischen Vers und

---

[1]) *Für das sonderbare Landesgesetz hat offenbar eine Stelle im Orl. fur. als Quelle gedient (C. XX, 30), wo Orontea an der Spitze der Kretenserinnen eine Amazonenherrschaft gründet. Eine Stelle scheint nahezu wörtlich herübergenommen zu sein; nämlich Sz. 4 sagt Brad.: «Plusieurs Isles . . . . de venir prendre nos enfants mâles, et de nous donner deux filles pour un garçon. Vgl. damit Orl. fur. C. XX, st. 33:*

«Acciò il sesso viril non le soggioghi,
Uno ogni madre vuol la legge orrenda etc.»

[2]) *Wir geben hier eine kleine Probe aus Szene 6. Marphisa ist im Begriffe sich von dem Schweizer Baron, der drei Monate lang ihr Gemahl war, zu verabschieden:*

Marphise chante: En bonne foi, pouvez-vous croire
Que pour vous mes pleurs vont couler,

Prosa und bewegt sich oft in den niedrigsten Ausdrücken. Das Stück sollte 1718 über die Bühne gehen, da aber gerade um diese Zeit die komische Oper geschlossen wurde, mußte die Aufführung auf unbestimmte Zeit verschoben werden.[1])

10. Die Ring-Episode.

Die Geschichte des unsichtbar machenden Zauberrings, welcher ursprünglich im Besitze Angelikas war, ihr aber später vom listigen Brunello entwendet wurde, findet sich im 3. Gesang des *Orl. fur.* (st. 68 ff.). Sie hat den Anlaß zu einer kleinen französischen Komödie gegeben, welche in eine andere größere Komödie verwoben ist. Der Titel dieser Doppelkomödie von Thomas-Simon Gueullette lautet: *Les comédiens par hazard et l'anneau de Brunel.* Das Stück wurde am 15. März 1718 gegeben, ist aber nicht gedruckt.[2])

Vous qui passiez le jour à boire,
Et toute la nuit à ronfler?

Le baron: Moi, m'y réveiller quelquefois.
Marph.: Oui, pour chanter à pleine voix:
Bon, bon, Bon
Que le vin est bon!
Par ma foi, j'en veux boire.
Heu le vilain Yvrogne!

Le baron chante: Oh! point de fâchement, mon Belle!
Si chel trinquerai tout' le jour;
C'est dans le vin que sti l'Amour
R'allume son chandelle.

Marph. Je crois qu'il y éteint encore plus souvent. Fussiez vous déjà aux Treize-Cantons.

Le bar.: L'y être ein petit' cruelle, ein petit' l'Ingrate. Moipourtant, l'y aimer vous toujours beaucoup grandement», etc.

Mit derlei billigen Witzen suchten die Verfasser die Lachlust des Theaterpublikums rege zu halten.

[1]) Parfaict, *Hist. XIII, 169.*

[2]) Beauchamps, *Nouv. théâtre italien III, 291.* Parf., *Dict. du Th. fr., VII, 445. Eine ausführliche Inhaltsangabe des Stückes findet sich bei Parf., Hist. du Th. fr. XIII, 169.*

11. Die Atlante-Episode.

Atlante's Zauberschloß, in welchem der alte Zauberer seinen Schützling Rüdiger vor den Stürmen des Lebens bewahren will, wird von Ariost im 4. Gesange (st. 12ff.) geschildert. Die sich darin anknüpfende Befreiung des Helden durch Bradamante liefert dem Lustspieldichter La Grange den Stoff zu seinem Einakter *Le palais enchanté*, der 1761 aufgeführt wurde, jedoch nicht im Drucke erschienen ist.[1])

Wir geben nach den Brüdern Parfaict eine kurze Inhaltsangabe des Stückes.[2])

Clorinde, die Geliebte Roger's, wird von der Zauberin Urgande in dem verzauberten Schlosse gefangen gehalten. Roger jedoch befreit mittels eines von Merlin erhaltenen Zauberstabes die Geliebte aus den Händen der sich vergebens wehrenden Urgande. Das Zauberschloß verschwindet. Roger findet seine Clorinde wieder und gibt den zahlreichen Gefangenen der bösen Fee die Freiheit wieder.

Diese kurze Handlung ist von Anfang bis zu Ende der Atlante-Episode des *Orl. fur.* nachgebildet. Nur ist Atlante durch die aus Tasso's Befreitem Jerusalem bekannte Zauberin Urgande ersetzt, bei Ariost wird außerdem umgekehrt Roger durch Bradamante-Clorinde befreit. Nach den Brüdern Parfaict hatte das Stück auf der Bühne keinen Erfolg.[3])

12. Einzelne Entlehnungen aus dem Orlando furioso.

Es erübrigt noch einige Werke anzuführen, in denen sich stellenweise der Einfluß des Ariost'schen Epos geltend macht. Auch diese legen Zeugnis davon ab, wie verbreitet die Bekanntschaft mit dem gefeierten italienischen Epos war, und es ist anzunehmen, daß auch dort, wo sich ein unmittelbarer Einfluß nicht wahrnehmen läßt, es dennoch vielfach auf die Schaffungskraft der französischen Theaterdichter eingewirkt hat.

---

[1]) P. Parfaict, *Dict. IV, 55f.*
[2]) *Ibd., Dict. IV, 55f.*
[3]) *Ibd., Dict. IV, 55f.*

Wie bereits von R. Köhler[1]) hervorgehoben worden ist, enthält die von Jacques de la Taille verfaßte Tragödie *Daïre* (1559—1562) eine dem Ariost nachgebildete Stelle!

Im 5. Akte dieser Tragödie wird Alexander dem Großen mitgeteilt, daß Darius mit folgenden Worten aus dem Leben verschieden sei:

> *«O Alexandre, adieu, quelque part où tu sois,*
> *Ma mère et ses enfants aye en recommanda —*
> *Il ne peust achever, car la mort l'en garda».*

Die entsprechende Stelle im Orl. fur. (C. XLII, 14) lautet:

> *«E dirgli: Orlando, fa che ti raccordi*
> *Di me nell' orazion tue grate a Dio;*
> *Nè men ti raccommando la mia Fiordi —*
> *Ma dir non potè «ligi», e qui finiò».*

Diese poetische Lizenz findet sich unseres Wissens nur bei Ariost. Daß Jaques de la Taille Ariost im Urtext kannte, dürfen wir wohl annehmen, besonders wenn wir bedenken, daß sein Bruder Jean ein gründlicher Ariostkenner war, der sogar den *Negromant* des italienischen Dichters ins Französische übertrug. Bei Garnier finden sich, abgesehen von seiner Bradamante, in einigen Stücken Reminiszenzen, wenn auch nur sehr unbestimmter Art, an die Lektüre des Ariost'schen Epos. So erinnert die Schilderung des Zweikampfes zwischen Étéocle und Polynice in der Antigone (Akt III, s. V. 113 ff.) an den Kampf Roger's und Rodomont's am Schlusse des 46. Gesanges (st. 100 ff.). Bei beiden Dichtern[2] prallen die Kämpfenden mit solcher Gewalt aufeinander, daß die Rosse rücklings zu Fall kommen; in beiden wird dann der Kampf zu Fuß ausgefochten, und zwar nicht bloß mit Schwert und Degen, sondern auch mit Faust und Fuß; weiter jedoch geht die Ähnlichkeit nicht.

Auch Montchrestien scheint die Kampfesschilderungen im *Orl. fur.* zu kennen und sie sogar an einer Stelle in seinem Hector nachzuahmen.

---

[1]) *Arch. f. Lit.-Gesch. V. 243.*

[2]) *Cfr.* Böhm, *Einfl. Seneca's, S. 55f.*

Im 5. Akte wird der sich auf die Argolier stürzende Hektor mit einem Falken verglichen, welcher auf eine sorglos nach Atzung suchende Vogelschar jählings herabschießt. Dieser Vergleich findet sich nahezu wörtlich im 25. Gesange (st. 12) des italienischen Epos.[1]) Der Zweikampf zwischen Hektor und Achilles in der nämlichen Tragödie erinnert lebhaft an die Zweikämpfe, wie sie Ariost in seinem Epos so gerne und so unübertrefflich schildert.[2]) Doch ist es möglich, daß Montchrestien's Schilderung von Ariost unabhängig ist, da direkte Entlehnungen an dieser Stelle nicht nachweisbar sind.

---

[1]) S. Vianey, *Arioste et la Pléiade, Bull. it. III, S. 319. — Die Stelle findet sich auf S. 62 der Julleville'schen Ausg. v. Montchrestien und lautet:*

Comme quand un faucon soustenu de ses aisles
Descouvre le voler des faibles colombelles,
Qui retournent des champs et coupent seurement
La vague remuant du venteux élément,
Il se laisse tomber sur la bande timide;
La plupart fuit legere où la crainte la guide,
Et de bec et de mains sur terre il les abat;
Hector fondant de mesme en l'Argolique armée,
On la void sur le champ de ça de là semée.
Mais ceux là qu'il rencontre au milieu de ses pas
De trenchant ou d'estoc reçoivent le trespas.

Die entsprechende Stelle im Furioso *lautet:*

Come stormo d'augei, ch'in ripa a un stagno
Vola sicuro, e a sua pastura attende,
S'improvviso dal ciel falcon grifagno
Gli dà nel mezzo, ed un ne batte o prende:
Si sparge in fuga, ognun lascia il compagno,
E dello scampo suo cura si prende:
Così veduto avreste far costoro,
Tosto che'l buon Ruggier diede fra loro.

[2]) *Œuvres de* Montchr. (*Ausg. v. P. de Julleville*), *S. 52f.*

Ergebnisse.

Am Schlusse unserer Untersuchungen angelangt, wollen wir noch kurz die Resultate derselben zusammenfassen. Der Einfluß der italienischen Literatur auf die französische ist größer, als man nach dem allgemeinen Urteil über die Bedeutung dieses Einflusses anzunehmen geneigt ist. Nur ganz allmählich macht sich die Überzeugung geltend, daß Italiens Anteil an der Entwicklung der neufranzösischen Literatur ein ebenso wichtiger, manchmal sogar, wie bei den Dichtern der Pleiade, ein wichtigerer Faktor war als der antike Einfluß. Oft auch hatte Italien die Vermittlerrolle zu spielen zwischen antikem und französischem Schrifttum, d. h. griechischer und römischer Geist drangen über Italien in Frankreich ein, teils durch italienische Gelehrte und Künstler, die ihren dauernden oder vorübergehenden Wohnsitz auf französischem Boden nahmen, teils durch italienische Übersetzungen klassischer Schriftsteller oder durch italienische Originalwerke, in denen der Hauch hellenischen und römischen Geistes zu verspüren war.

Mit der Einführung der *terza rima* durch J. Lemaire de Belges beginnt der italienische Einfluß auf die französische Lyrik in Form und Inhalt. Die Sonettdichtung, die in Frankreich geradezu die regelmäßige Form der lyrischen Poesie wurde, hat ihre Heimat in Italien. Die Ode, die bisher stets als eine direkte Entlehnung aus dem klassischen Altertum gegolten hat, wird dem Fürsten des poetischen Siebengestirns durch den Italiener Alamanni näher ge-

bracht. Nicht minder bedeutend ist Italiens Einfluß auf den Inhalt der lyrischen Poesie Frankreichs gewesen, wenigstens in der ersten Blütenperiode der Lyrik von Marot bis zum Tode Malherbe's. Die Lyrik dieser ganzen Periode ist nahezu ausnahmslos erotisch, bald im üppigsten Sinnengenusse schwelgend, bald auf den reinen Höhen platonischer Liebe wandelnd. In beiden Richtungen war Italien das stete Vorbild der französischen Sänger: von Petrarca lernten sie jene zarten, keuschen Liebeslieder, wie sie der Sänger der Laura seiner Geliebten in nahezu religiöser Liebe geweiht hatte; von Bembo und Ariost entnahmen sie die Schilderungen glühend schöner Frauenleiber, balsamisch duftender Gärten, wie sie die Menschen des Renaissancezeitalters erdachten und schufen, und nach ihrem Vorbilde malten sie die Genüsse aus, die sinnliche Liebe allein zu geben vermag. Mit Malherbe trat diese heitere Lebensanschauung, wie die Renaissance sie hervorgerufen hatte, zurück; für Frankreich kam die Blütezeit des Theaters, und die Lyrik fristete ein klägliches Dasein fort, bis sie im 19. Jahrhundert eine neue Auferstehung feierte, zu der das schwer darniederliegende Italien allerdings so viel wie gar nicht beigetragen hat.

Das moderne französische Epos des 16. und 17. Jahrhunderts geht zwar in erster Linie auf antike Vorbilder zurück, aber wir haben gesehen, daß Ronsard's *Franciade*, welche die Reihe der französischen epischen Dichtungen eröffnet, eine große Anzahl Entlehnungen aus dem Furioso des Ariost aufzuweisen hat; die romantischen Epen des Saint-Amant, Desmarest, Le Moine verdanken ihr Dasein den italienischen Vorbildern des Orlando und der Gerusalemme liberata; die ganze burleske Poesie endlich, die vorzugsweise beschreibend ist, geht, wie wir eingehend dargelegt haben, auf die italienische *burla* zurück. Selbst das Epos des 18. Jahrhunderts, mit Voltaire's *La Henriade* und *La Pucelle d'Orléans* an der Spitze, atmet noch den Hauch italienischer Ependichtung, und der große Epiker des 19. Jahrh.'s, Victor Hugo, nennt den Dichter der *Divina Commedia* seinen «*Divin maître*». Wir erinnern uns ferner daran, daß die französische Novelle nicht ihren Ursprung in den Fableaux

des Mittelalters, sondern in der Hauptsache in der italienischen «*Novella*» hat, daß die Verserzählungen eines Lafontaine nahezu zur Hälfte auf italienische Quellen zurückgehen, daß endlich noch im 18. Jahrh. Montesquieu und Voltaire, der erstere in seinen *Lettres persanes*, der letztere in seinem *Zadig*, sich an italienische Vorbilder anlehnen.

Was das französische Theater betrifft, so ist der italienische Einfluß dem antiken zum mindesten gleichzustellen. Wir haben von neuem darauf hingewiesen, daß mit dem Einzug gewerbsmäßiger, italienischer Schauspieler in Frankreich und mit der Eröffnung des Theaters der *commedia dell' arte* in Paris eine neue Epoche für das französische Theater heranbricht. Nach dem Muster der italienischen Schauspieler bildet sich ein fester Schauspielerstand in der französischen Hauptstadt, zu dem auch bald, wiederum nach dem Beispiele der Italiener, weibliche Vertreter der Mimik gehörten. Die Komödianten des Stegreifspieles waren Meister in der Darstellung von Charakterrollen; dementsprechend waren auch ihre Stücke zugeschnitten, d. h. sie waren größtenteils Charakterkomödien. Diese letzteren hatten alsbald einen so durchschlagenden Einfluß auf die französische Bühne, daß die mittelalterliche Farce fast ganz verschwand, und sich ein neues Lustspiel, die französische Charakterkomödie bildete, die ihre Vollendung in Molière erhielt, dessen Abhängigkeit vom italienischen Theater eingehend von uns behandelt worden ist. Einzelne Lustspieldichter des 18. Jahrh., ja selbst ein ganz moderner Dichter, der zartbesaitete A. de Musset, stehen unter italienischem Einflusse.

Weniger abhängig von diesem Einflusse ist das französische Trauerspiel. Die ersten Tragödien stehen insbesondere in Abhängigkeit von Seneca, später wird Spanien auf literarischem Gebiete dominierend, bis dann die Franzosen ein selbständiges Trauerspiel in Corneille's *Cid* bekommen. Doch hat unsere Untersuchung gezeigt, daß zwischen 1550—1636 eine Menge italienischer Tragödien teils nachgeahmt und übersetzt werden, teils ihren Stoff italienischen Erzählungen und Epen entlehnen. Noch im 18. Jahrh., als Italien nach langer, geistiger Verödung ein zweites *Risorgimento*

feiert, macht sich der Einfluß dieses Landes auf die französische Tragödie geltend, indem mehrere Tragiker zweiten Ranges Stücke von Metastasio und Alfieri, diesen beiden genialen Vertretern der italienischen klassizistischen Tragödie, nachahmen. Die Pastorale und die Oper dagegen sind spezifisch italienische Produkte, die nach Frankreich verpflanzt werden; die italienische Pastorale in Frankreich wird, wie wir gesehen haben, zeitweilig durch die spanische, welche jedoch ebenfalls ein Ableger der italienischen ist, verdrängt; doch kann sie sich in einigen von uns erwähnten Vertretern bis zum Ende der Blütezeit dieses Genres behaupten.

Unumschränkte Herrschaft jedoch führt in Frankreich die italienische Oper, die der Kardinal Mazarin, ein Sizilianer von Geburt, den Franzosen zum ersten Male bekannt macht. Wir haben von den heißen Kämpfen gesprochen, die noch zu Ende des 18. Jahrhunderts ausgefochten werden zwischen den Anhängern der rein italienischen Oper und denen der französischen, welch' letztere sich aus der italienischen Oper und aus dem seit Ausgang des Mittelalters am französischen Hofe aufgeführten Ballette entwickelt hatte. Wir nannten eine namhafte Zahl italienischer Komponisten bis auf Verdi herab, die in Frankreich beliebt und tonangebend waren.

Was das Schicksal Ariost's in Frankreich betrifft, so können wir dasselbe nach den Ergebnissen unserer Untersuchung geradezu ein glänzendes nennen.

Nicht weniger als 97 Übersetzungen und Ausgaben [1]) dieses Epos ins Französische haben wir aufgezählt; davon fallen 23 in das 16., 14 in das 17., 21 in das 18. und 34 in das 19. Jahrhundert. Fünf Übersetzungen sind ohne Angabe der Jahreszahl erschienen. Obwohl Ariost in erster Linie epischer Dichter ist, finden sich manche lyrische Stellen in seinem *Orlando furioso* und in seinen Satiren; diese Stellen wurden wiederholt von französischen Lyrikern, besonders von

---

[1]) In diese Zahl sind auch die unvollständigen Übersetzungen sowie die Neuauflagen mit eingeschlossen.

einigen Hauptvertretern der *Pléiade*, ihren unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern nachgeahmt. Frühzeitig begann man auch einzelne Episoden nachzuahmen oder zu paraphrasieren; sogar Lafontaine verschmähte es nicht, zwei dieser Episoden frei zu übersetzen und in seine Contes aufzunehmen.

Eingehend haben wir ferner untersucht, wie groß der Einfluß der *Orl. fur.* auf das französische Theater gewesen ist. Dieser Einfluß besteht darin, daß die französischen Dramatiker einzelne Episoden aus dem „Rasenden Roland“ dramatisch bearbeiten. Seit 1564 finden wir solche dramatische Bearbeitungen, wenn wir auch zum Teil nur ihre Titel kennen.

Die Bradamante-Episode findet eine Anzahl talentvoller und dichterisch begabter Bearbeiter. Garnier, La Calprenède und Thomas Corneille sind die hervorragendsten unter ihnen; alle drei bearbeiten den Stoff in ganz ähnlicher Weise und halten sich ziemlich genau an die italienische Quelle. Am besten bearbeitet ihn Garnier; seine Gestalten haben noch das Meiste von dem Hauche Ariostscher Poesie behalten. In den Tragödien der beiden letzteren treten uns nicht mehr Ariost'sche Wesen entgegen, sondern Franzosen des 17. Jahrh.'s, Gestalten, wie wir sie auf der klassizistischen Bühne des Frankreich des 17. Jahrhunderts sehen. Roy's Versuch, die Bradamante-Episode zu einem Operntexte zu verwenden, kann als gelungen angesehen werden.

Die Roland-Episode scheint in Frankreich beliebter und bekannter gewesen zu sein; trotzdem gelang es weder Mairet noch Quinault, den beiden bedeutendsten unter den dramatischen Dichtern, die sich mit dieser Episode beschäftigten, ein erfolgreiches Stück auf die Bühne zu bringen. Die Ursache des Mißerfolges lag in der Episode selbst, in der es an einem Mittelpunkt fehlt, um den sich alle Nebenepisoden, wie die Liebesgeschichte Angelica's und Medor's, der Tod Zerbin's und das Auftreten Rodomont's, gruppieren könnten. Dieser Mittelpunkt, den natürlich Roland's Raserei bilden sollte, konnte für die Bühne nur schwer geschaffen werden. Nur ein genialer Dichter wie Shakspere vermochte den Wahnsinn durch ein ganzes Stück hindurch auf

die Bühne zu bringen, und die Nerven der Zuschauer in höchster Spannung zu erhalten. Mairet und Quinault, zwei Geister, die nicht über das Mittelmaß hinausragen, wußten nicht, was sie mit dem rasenden Helden auf offener Szene anfangen sollten; sie dachten nicht daran, diesen im Grunde so tragischen Helden psychologisch ernst zu nehmen, ihn in seinen Seelenkämpfen, in seinem Ringen und allmählichen geistigen Dahinsterben darzustellen; statt dessen brachten sie die äußerlichste Seite des Wahnsinns zur Darstellung, ließen den Helden Bäume ausreißen u. dgl. Die Wirkung war beim Publikum eine komische; so folgten denn bald Parodien auf Parodien, welche alle diesen Hauptmangel an der dramatischen Darstellung der Rolands-Episode unbarmherzig geißelten.

Die Isabella- und die Ginevra-Episode wurden schon frühzeitig dramatisiert. Montreux schuf ein Zerrbild aus der rührend schönen Isabella-Episode, während Billard die Geschichte von Ariodant und Ginevra in endlos langen Monologen und Dialogen ohne jedes dramatische Interesse und in bombastischer Sprache auf der Bühne vortragen ließ. Nicht besser machten es die Nachfolger der beiden Dichter, wenn wir etwa von Voltaire absehen, dessen *Tancrède* auf die Erzählung von der schottischen Königstochter zurückgeht. Ihr Fehler lag darin, daß sie allzu peinlich dem mit epischer Breite erzählten Gange der Handlung bei Ariost folgten, statt sich die Erzählung dramatisch zurecht zu machen, und die einzelnen Personen derselben zu lebendigen, wahrheitsgetreuen Charakteren zu gestalten.

Diesen Versuch, eine Ariost'sche Episode wirklich dramatisch zu behandeln, und die Charaktere psychologisch zu vertiefen, machte Danchet. In seiner *Alcina* sehen wir, wie der Kampf in Alcine's liebeglühendem Herzen sich abspielt. Die Handlung in den einzelnen Szenen wird zum großen Teil motiviert; die Charaktere sind in kurzen, markigen Zügen dargestellt. Leider nimmt das Wunderbare, ein unerläßliches Requisit der damaligen Oper, in dem Stücke einen allzugroßen Raum ein und vermindert so bedeutend den Wert desselben.

Eine gründliche Veränderung erfuhren die Joconde- und die Zauberbecher-Episode auf dem französischen Theater. Bei Ariost liegt denselben etwas Tragisches, Pessimistisches inne; ein bitterer Zweifel an den idealsten Gütern des Menschen, an Frauenliebe und Treue spricht sich darin aus; dabei sind die obszönsten Situationen eingeflochten, welche selbst für die sittlich so tief verdorbene Zeit des Dichters das Maß des Erlaubten überschreiten, weshalb dieser seine weiblichen Leser vor der Lektüre des 28. Gesanges warnen zu müssen glaubt. Diese charakteristischen Merkmale der beiden Erzählungen verschwinden nun aus den französischen dramatischen Bearbeitungen derselben. Harmlose, meist einaktige Komödien, — Possen oder Schwänke möchten wir sie eher nennen —, werden aus den zwei Episoden gebildet, Stücke von durchwegs heiterem Tone, ohne jede obszöne Anspielung.

Auch einige kleinere Episoden, wie die Erzählung vom Schlosse des alten Zauberers und von dem Amazonenstaat auf Kreta, wurden ihrer Ernsthaftigkeit oder ihrer Obszönität entkleidet und für die komische Bühne zurecht gemacht; freilich verschwand bei einer solchen Umwandlung die zarte Poesie des Originals, und die unnachahmliche Mischung zwischen Tragischem und Komischem, wie sie sich durch den *Orl. fur.* zieht, geht in diesen für den Tageserfolg geschriebenen Einaktern völlig verloren; nur die Namen der in ihnen auftretenden Personen und die einzelnen Situationen erinnern noch an die Quelle, welcher die Verfasser dieser Komödien ihre Stoffe entlehnten.

So sehen wir also, daß im 16. und 17. Jahrhundert die Episoden aus dem *Furioso* nahezu ausnahmslos in ihrer vollen Tragik von den französischen Dichtern aufgefaßt und in diesem Sinne dramatisiert werden; der Grund davon liegt wohl darin, daß man in jener Zeit die Poesie des Ritterepos noch versteht. Das 18. Jahrhundert, das Zeitalter der Aufklärung, das nur die Vernunft gelten läßt, glaubt nicht mehr an diese Poesie, sondern spottet darüber, und so entstehen die zahlreichen Parodien Ariost'scher Heldengestalten, besonders des Roland, dann auch der Marphise, der Bradamante,

der Angelica und anderer. Daneben aber darf der Glanz der Ritterepen noch erstrahlen auf der prunkhaften Bühne der Oper, wohin sich die Welt des schönen Scheins während dieses Jahrh.'s vorzugsweise geflüchtet hat. Im 19. Jahrhundert endlich hören die dramatischen Bearbeitungen des *Orl. fur.* in Frankreich gänzlich auf, obwohl man glauben sollte, daß die romantische Schule den romantischsten aller Dichter wieder zu Ehren hätte bringen müssen. Doch scheinen die Zeiten endgültig vorüber zu sein, in denen man mit Vorliebe Ritter in glänzender Rüstung und Ritterfräulein in Panzer und Harnisch auf der Bühne ihre Waffen führen sieht. Das heutige Theater folgt eben dem Zuge der modernen Zeit, die sich immer mehr von dem Verständisse jener mittelalterlichen Welt entfernt.

Anhang.

Ariost-Übersetzungen.

1) *Roland furieux composé premierement en ryme thuscane par Messire Loys Arioste, noble Ferrarois et maintenant traduict en prose françoyse: partie suyvant la phrase de l'auteur, partie aussi le style de ceste nostre langue. Lyon. 1543. fol.*

Von dem Übersetzer wissen wir nichts Bestimmtes. Du Verdier schreibt die Übersetzung dem J. des Gouttes zu [1]; doch verfaßte dieser nur die Vorrede und erklärte darin ausdrücklich, nicht der Verfasser derselben zu sein. Goujet gibt jene Stelle in der Vorrede wieder und behauptet J. des Gouttes scheine nicht der Verfasser der Übersetzung zu sein. [2] Nicéron's Behauptung, Jean Martin sei der Übersetzer [3], wird von Guidi angeführt. [4] Nach Nostradamus ist der Stil der Übersetzung *«suranné, devenu barbare pour nous»*. [5] Jeder Gesang wird allegorisch gedeutet.

[1] *La Bibl., S. 709.*

[2] Goujet, *Bibl. fr., Bd. VII, 345f. — In der Widmung des Werkes an Card. Hippolyte von Este sagt J. des Gouttes: «Telle fut l'opinion du translateur du Furieux, quand premierement à ma requête, il mit la main à la plume: assavoir qu'il ne doubtoit point que l'Arioste tourné en prose Françoise ne perdît beaucoup de sa nayveté etc.» Danach kann J. des Gouttes der Übersetzer nicht sein, wenn wir nicht annehmen, daß er seine Autorschaft verbergen wollte.*

[3] *Mémoires, Bd. IV, 539.*

[4] *Annali, S. 177.*

[5] *Vie des Poètes prov. Vorrede, S. VII.*

2. Dieselbe —. Lyon. 1544. in fol. [1])

3. Rol. fur . . . en prose (Selt. Ausg.) Paris. 1545. 8 °.

4. Dieselbe —, Lyon. 1545. 8 °. [2])

5. Dieselbe —, (seltene Ausg.) P. 1552. 8 °.

6. Dieselbe —, P. 1552. 8 °.

7. Le prémier volume du Rol. fur. . . . par Jean Fornier de Montauban. P. 1555. 4 °. (Nur die ersten 15 Gesänge, ziemlich selten.) [3]).

8. Derselbe —, Anvers. 1555. 8 ° (Nachdruck).

9. Derselbe, Anvers. 1555. 4 ° (Nachdruck).

10. Rol. fur., comp. premierement etc. (Neudruck d. J. d. Gouttes zugeschr. Übers.) P. 1555. 8 °.

11. Derselbe — P. 1571. 8 ° (Nachdr. der J. des Gouttes zugeschr. Übers. [4])

12. Derselbe. Par. 1575. 8°.

13. Rol. fur., trad. p. G. Landré P. 1571. 8 °. [5])

14. D'amour furieux, Roland fur., composé en rithme tuscane p. M. Lovys Arioste, P. 1572. 8°. [6])

15. Rol. fur., trad. en prose . . . p. Gabr. Chappuys, Lyon. 1576. 8 °. [7])

16. Derselbe —, Neudruck, Lyon. 1577, 8 °. [8])

17. Arioste François de J. D. B. Les XII premiers chants de l'Arioste traduit en vers avec les Arguments et Allegories sur chacun chant. Lyon. 1580. 8 °. [9])

---

[1]) Brunet, *Man., Bd. I, 167;* Guidi, *Ann. 177.*

[2]) Guidi, *ibd.; ebenso die unter 5 u. 6 angeführten.*

[3]) Du Verdier, *l. c., S. 691;* Goujet, *l. c., Bd. VII, 347:* Fournier *übersetzte den Orl. fur. »surtout pour des héros qui voudroient unir à la valeur les qualités, qui font estimer l'honneur dans le héros«. Die Übers. ist so buchstäblich wie möglich, entbehrt aber der Korrektheit und Vornehmheit.* Ebert, *Entwicklungsgesch., S. 169, erwähnt diese Übersetzung.*

[4]) Guidi, *Ann., S. 179.*

[5]) *Nur bei* Guidi *erwähnt; vgl.* Quadrio, *Stor. e rag., Bd. IV. 558.*

[6]) *Nur bei* Guidi *erw.*

[7]) Goujet, *l. c., Bd. VII, 362 sagt von dieser Übers., sie sei so schlecht, daß es unmöglich sei, sie zu lesen.*

[8]) Guidi, *Ann., 179:* Goujet, *ib. VII, 362 gibt an: Lyon* ***1576.***

[9]) *J. D. B. = Jean de Boessière de Montfer en Auvergne; siehe*

18. Rol. fur. (Neudruck d. Ausg. von 1543). P. 1580. 8°.

19. L'Ar. fr. p. J. D. B[oessière] Lyon. 1580. 8°.

20. Le Rol. fur., trad. p. G. Chappuys, nouv. éd. augm. de figures en bois et de cinq Chants ajoutés au susdit Poème. — La Suite de Rol. fur., contenant la mort du vaillant Roger (du G. B. Pescatore) et de quelques stances du même Arioste, trad. de l'it. par le même Chap. Lyon. 1582. 8°.[1])

21. Rol. fur. (Neudr. der Übers. von 1543). P. 1582. 8°.

22. Rol. fur. . . . p. Gabr. Chappuys. Lyon. 1582. 8°.

23. Rol. fur. (Neudruck der Übersetzung v. Chappuys v. 1582). P. 1583. 8°.[2])

24. Derselbe —, Lyon. 1604. 8°.[3])

25. Derselbe —, Lyon. 1608. 8°.

26. Derselbe —, Rouen. 1610 u. 1618. 8°.

27. Le Divin Arioste ou Rol. le Fur. trad. nouvellement en François par Fr. de Rosset dédié à la grande Marie de Médicis reine de France et de Navarre. Paris. 1615. 2 vol., 4°.[4])

Barbier, *Dict. des Anon., Bd. I, 272:* Quérard, *Superch. litt., Bd. II, 326 d. Nach* Goujet (*B. fr. VII, 351*) *übersetzte* J. de Boessière *diese 12 Ges. nicht allein. Wir haben es vielmehr mit einer Kompilation der Teilübersetzungen von Mellin de St-Gelais. J. A. Baïf und Cl. Belliard zu tun, die wir noch kennen lernen werden. Boessières' Anteil ist nach Goujet nicht besser und nicht schlechter als der der übrigen. In der Vorrede sagt er. Ariost sei ihm im Traum erschienen und habe ihn aufgefordert, den Orl. fur. zu übersetzen. Boessières hat später noch den ganzen Orl. fur. übersetzt, doch erschienen nur die ersten zwölf Bücher im Druck.*

[1]) Goujet, *B. fr., Bd. VII, 363: «A l'égard de la suite du poëme de Rol., traduite encore par le même, c'est l'ouvrage d'un autre Poëte Italien, J.-B. Pescatore.»*

[2]) *Nur bei* Guidi, *Ann., S. 181.*

[3]) *Nur bei* Blanc, *Bibl. II, 1271.*

[4]) *Nach* Blanc *enthält «Le divin Arioste» auch eine «suite continuée iusques à la mort du Paladin Roland»: nach Guidi findet sich diese Fortsetzung erst in der Ausgabe von 1644.* Goujet (*B. f., Bd. VII. 337*) *hält die Rosset'sche Übers. für eine Fortsetzung einer anderen, die zum Verf. einen Grafen Scandiano habe. Da Rosset Provenzale war, beherrschte er die franz. Sprache nicht mit der nötigen Leichtigkeit.*

28. Rol. fur., trad. p. G. Chappuys (Nachdruck). Rouen 1617. 8°.[1])

29. Derselbe, Rouen. 1618. 8°.

30. Le Divin Arioste (Neudruck der Übers. v. Rosset). P. 1625. 4°.

31. Rol. fur., trad., ou imité des vers Ital. de l'Arioste (erster Gesang). Rouen. 1638. 8°.

32. Le Divin Ariost (Neudruck von Rosset). P. 1644. 8°.

33. Arioste travesty, en vers burlesques (sans nom de l'auteur). P. 1650. 4°.[2])

34. L'Arioste moderne (ohne Namen des Verf.'s), P. 1685, 2 vol., 12°. Nach Brunet ist die Übersetzung von einer Dame: Louise Geneviève Gomez de Vasconcelle.[3])

35. Derselbe — (mit Angabe der Verfasserin). P. 1685. 2 vol., 12°.

36. Derselbe — Lyon. 1685. 2 vol., 12°.[4])

37. Derselbe — Lyon. 1686. 2 vol., 12°.[5])

38. Derselbe — P. 1720. 2 vol., 12°.

39. Rol. fur., poème héroïque d'après la trad. nouv. p. M. (J. B. de Mirabeau). La Haye. 1741. 4 vol., 12°.[6])

---

[1]) *Nur* Guidi, *Ann., S. 181. Ebenso die unter 29, 30 u. 31 verzeichneten Übers.*

[2]) *Nach* Goujet (*ibd. VII, 375*) *nur* *ein Gesang: der anonyme Übersetzer widmet ihn Scarron, dessen Nachahmer er ist.*

[3]) *Die Übersetzung ist abgekürzt; die anstößigen Stellen sind entfernt. Anlaß zu einer solchen Übertragung gab ihr, wie sie in der Vorrede sagt,* Quinault's *Oper: «Puisque l'Opéra va faire entrer Arioste dans le commerce du grand nombre, il ne faut pas qu'il y paroisse en vieux libertin; il effaroucheroit les Dames plutôt que de les divertir»* (*s.* Goujet *VII, 368;* Barbier, *Dict. d. an. I, 272*).

[4]) *Diese u. d. vorausgeh. Übers. erwähnt nur* Guidi, *ibd. S. 183.*

[5]) *Nur bei* Blanc, *Bibl. II, 1172, ebenso die folgende.*

[6]) *Goujet* (*VII, 369*) *lobt die Übers. von Mirabeau: «. . . la plus élégante et la mieux écrite que l'on pouvoit espérer de ce poëme si fameux.» Ähnlich* Moréri (*Dict. hist., Bd. 1, 314*): *«La seule traduction que l'on puisse estimer, est celle qui a été faite par Mirabaud.» Wesentlich anders dagegen urteilt* Voltaire (*Dict. phil., Bd. VII, 516*): *er tadelt Mirab., weil er das Ironische, das Scherzhafte des ganzen Gedichtes*

40. Derselbe — La Haye. P. 1741. 4 vol., 12⁰.

41. Derselbe — Amsterdam. 1756, 4 vol., 12⁰.

42. Derselbe — P. 1758, 4 vol., 12⁰.

43. Rol. fur., poëme de M. Loujs Arioste trad. en françois. Amstd. 1766. 3 vol., 12⁰ (ohne Namen des Verfassers).[1]

44. Derselbe (Neudr. der vorigen Übersetzung). P. 1771. 3 vol., 12⁰.

45. Rol. fur., poëme héroïque, trad. p. d'Ussieux. P. 1775—1783. 4 vol., 8⁰.[2]

46. Rol. fur. (Neudruck von Mirabeau's Übers.). P. 1775. 4 vol., 8⁰.

47. Derselbe — P. 1776. 4 vol. 4⁰.

48. Rol. fur., trad. p. de Cavailhon. P. 1776—1777. 3 vol., 18⁰.

49. Rol. fur. (Neudruck v. Mirabeau's Übers.). La Haye. 1778. 4 vol., 12⁰.

50. Rol. fur., trad. p. E. de la Vergne, comte de Tressan.[3] P. 1780. 5 vol. 12⁰.

51. Essai de traduction en vers du Rol.-le-Fur. de l'Arioste par Dupont de Nemours. P. 1781. 8⁰.[4]

52. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan's Übers.). P. 1781 (ohne Angabe der Zahl der Bände und des Formats).[5]

53. Derselbe — P. 1786. 5 vol. 18⁰.[6]

54. Rol. fur., avec l'italien à côté, nouv. trad. p. Panckoucke[7] et Framery. P. 1787. 10 vol. 18⁰.

---

nicht nachzuahmen verstehe: dann gibt er selbst eine Übersetzung der ersten drei Strophen des 35. Ges.

[1]) *Nur* Guidi, *Ann., S. 184.*

[2]) Brunet (*Man. I, 442*) *bezeichnet sie als literarisch unbedeutend.*

[3]) Brunet (*Man. I, 44*): *«La traduction de Tressan a eu jadis du succès, quoiqu'elle manque tout à fait de fidélité.» Ähnlich La gr. Encycl., Bd. XXXI, 363.*

[4]) *Nach* Guidi, *S. 185, in 4 vol.*

[5]) Barbier, *Dict. des anon. Nr. 5505.*

[6]) *Diese und die vorhergehenden Übers. erw. nur* Guidi. *ibd.*

[7]) Panckoucke's *Übers. wird von* Brunet (*Man. I. 443*) *als ziemlich genau bezeichnet; der ital. Text ist der Übers. beigefügt. Siehe auch La grande Encycl., Bd. XXV, 933.*

55. Rol. fur., trad. p. Tressan. P. 1787. 4 vol. 12°.[1])

56. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1788. 3 vol. 8°.

57. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1792. 8 vol. 16°.

58. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1793. 6 vol. 8°.

59. Derselbe — P. 1797. 6 vol. 8°.[2])

60. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1800. 4 vol. 8°.

61. Derselbe — trad. p. Laborde. Perp. 1802. 8°.

62. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan's Übersetzung). P. 1804. 4 vol. 8°.

63. Derselbe — tr. en prose. P. 1810. 6 vol. 12°.

64. Derselbe — Par. 1810. 6 vol. 16°.

65. Essai de trad. en vers . . . [p. Dupont de Nemours]. P. 1812. 8°.

66. Derselbe (Neudr. d. Ausg. v. 1812). P. 1813. 8°.

67. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1818. 6 vol. 8°.

68. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1822. 7 vol. 12°.

69. Rol. fur., poëme héroïque (Chants I—XXIII, nach Blanc, p. XIII), P. 1822. 8° (der Übersetzer ist unbek.).[3])

70. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1823. 4 vol. 32°.

71. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan), suivi du Rol. amoureux de Bojardo. P. 1824. 7 vol. 8°.

72. Derselbe — P. 1824. 4 vol. 32°.

73. Derselbe — P. 1826. 6 vol. 18°.[4])

74. Rol. fur., trad. en vers français p. Ch. Duvau de Chavagne.[5]) Angers 1829, 3 vol., 8°.

75. Rol. fur., trad. p. le baron de Frênilly. P. 1834. 4 vol. 8°.

76. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan), P. 1835. 3 vol. 18°.

77. Rol. fur. (Neudr. v. Chavagne's Übers.; Verbesserte Auflage). P. 1838. 3 vol. 8°.

78. Rol. fur., nouvelle traduction en Prose avec la vie de l'Arioste . . . p. A. Mazuy, P. 1839—1840. 3 vol. 8°.[6])

---

[1]) *Nur* Guidi, *ibd.*

[2]) *Nur* Blanc, *l. c.: ebenso die folgenden drei.*

[3]) Guidi, *Ann., S. 187.*

[4]) *Nur* Blanc, *Bibl. II, 1272. In dasselbe Jahr fällt auch die Übersetzung der Satiren des Ariost von Trélis. Lyon. 1826. 8°.*

[5]) *S. auch* Brunet, *Man., Bd. I, 443.*

[6]) *In diesem Jahre werden auch die Satiren von* Delécluze *übers.*

79. Rol. fur. (Neudr. v. Panckoucke). P. 1842. 2 vol. 18°.

80. Rol. fur. Paris. 1842. 2 vol. 12°.

81. Rol. fur., P. 1844. 8° (ohne Angabe des Übersetzers; die Ausg. ist mit 350 Vignetten versehen).[1])

82. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1846. 4 vol. 16°.

83. Rol. fur. (Neudr. der Übers. von 1844. P. 1863. 4 vol. 8°.

84. Rol. fur. (20 chants) trad. en vers p. F. Desserteaux. P. 1864. 12°.

85. Rol. fur., imité en vers p. F. Ragon. P. 1869. 2 vol. 12°.

86. Rol. fur., trad. pour la Bibliothèque Nationale. P. 1875. 6 vol., 12°.

87. Rol. fur., trad. p. Hippeau. P. 1876. 2 vol. 12°.

88. Le Rol. de l'Ar. raconté . . . p. Marc-Monnier. P. 1878. 12°.[2])

89. Rol. fur., trad. p. Du Pays, P. 1878. in-fol.

90. Rol. fur., trad. litt. p. Bonneau. P. 1879—1883. 3 vol., 18° (Canti I—XV).

91. Rol. fur., trad. p. Reynard. P. 1880—1883. 4 vol. 18°.

92. Rol. fur., trad. p. Ch. Simond. P. 1890. 8°.

Übersetzungen ohne Angabe des Datums der Veröffentlichung.[3])

93. Rol. fur., trad. en fr., P., 4 vol., 8°. Die Übersetzung wird angeführt im 2. Bande der *Bibliothèque des Romans*, und

---

u. mit Kommentar versehen (*Satires, tr. p. D. P. 1839*, 8°). — *Mazuy's Übers. ist mit zahlreichen Anmerkungen vers., die meistens der engl. Ausg. d. Orl. fur. von Panizzi entlehnt sind.*

[1]) *Nach* Blanc (*Bibl. II. 1274*) *ist Victor Philipon de la Madelaine der Übersetzer* (*ebenso* Brunet, *Man., Bd. I, 443*).

[2]) Ang. Degubernatis (*Nuov. Ant. 1878. 2ª serie, S. 380*) *sagt von Marc-Monnier, er übersetze zwar nicht mit gewissenhafter Treue, aber seine Übersetzung entspreche franz. Geschmacke. M.-M. läßt alle Episoden beiseite, welche sich nicht direkt auf den Gang der Handlung im Orl. fur. beziehen.*

[3]) *Die nun folgenden Übersetzungen sind bei* Blanc, *II, 1273 erwähnt.*

es wird dort zugleich bemerkt, daß es sich um eine abgekürzte Übersetzung handle.

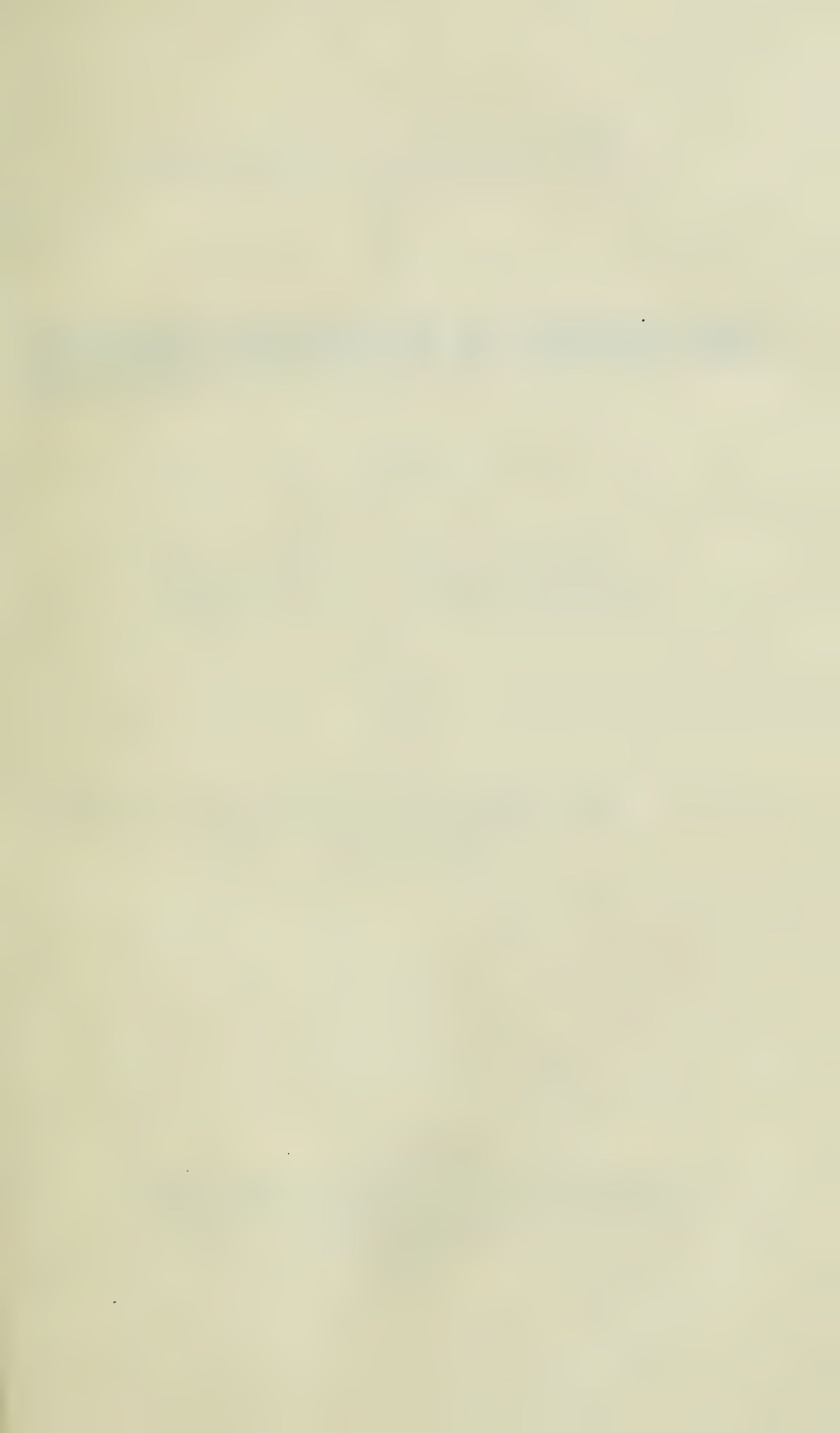
94. Rol. fur., poème héroïque, P., 4 vol., 4°.

95. Rol. fur., trad. en Fr. p. J. Mart. P., 8°.

96. Rol. fur., trad. p. Panckoucke et Tramery avec une notice sur l'Arioste par A. Latour, P., 2 vol., 12°.

97. Rol. fur., trad. p. Maruy, P., 1 vol. 4°. (Illustrierte Ausgabe).

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXV.

DIE FIGUR DES GEISTES IM DRAMA DER ENGLISCHEN RENAISSANCE.

LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.

(GEORG BÖHME).

1906.

DIE

FIGUR DES GEISTES IM DRAMA

DER

ENGLISCHEN RENAISSANCE.

VON

Dr. HANS ANKENBRAND.

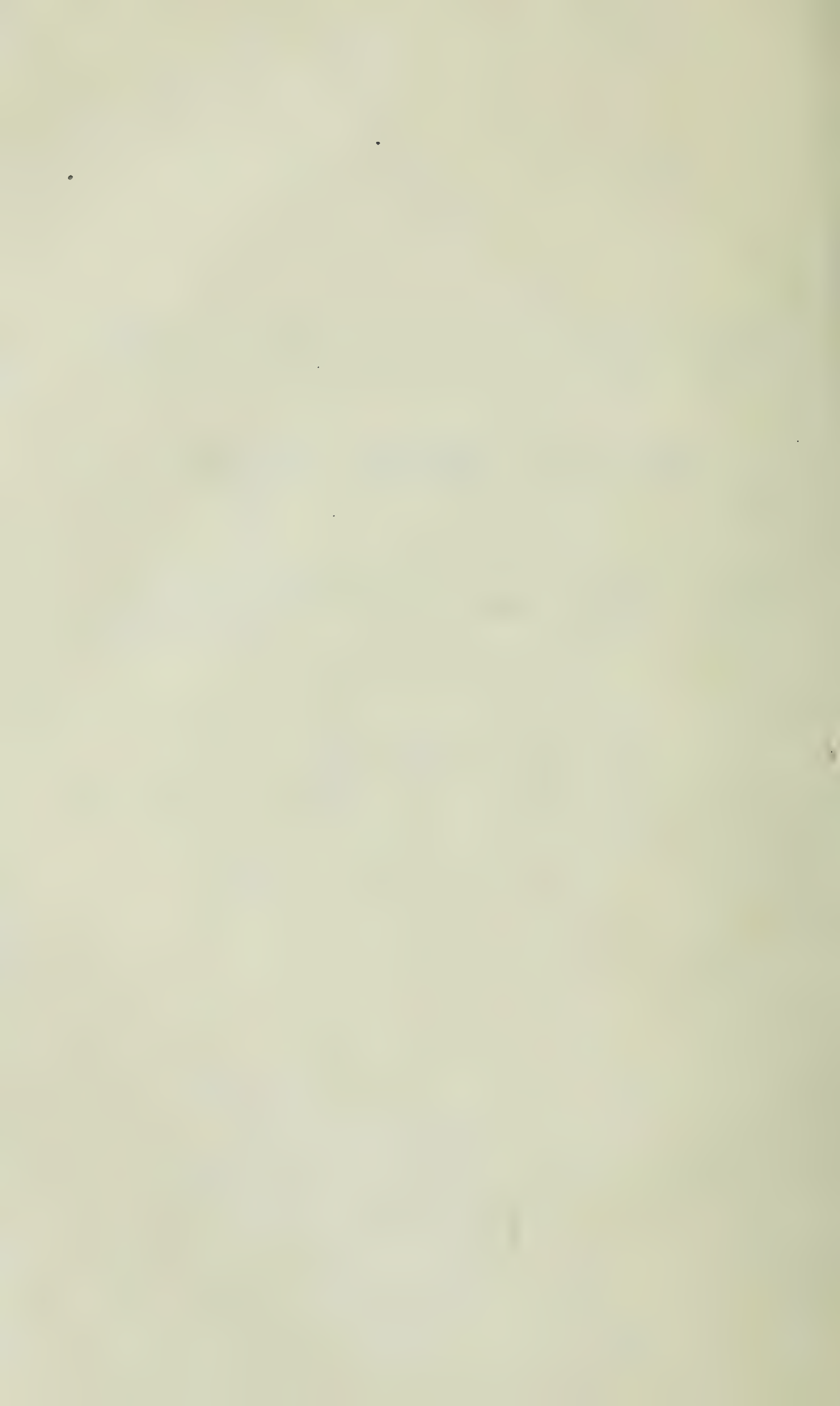
LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1906.

Meinem lieben Onkel

Herrn Pfarrer Ankenbrand in Geldersheim

aus Dankbarkeit

gewidmet.



Benützte Literatur.

Alexander, William, Earl of Stirling: *Poetical Works.* Glasgow. 1872. 3 vols.

Anonymus, *Shakespeare's Ghosts, Fairies and Witches.* Quarterly Review, vol. 171. 1890.

Beaumont, Francis, and Fletcher, John: *Works.* Ed. Darley. London and New York. 1872. 2 vols.

Brand, John: *Observations on Popular Antiquities.* London. 1813. 2 vols.

Brandl, Alois: *Mittelenglische Literatur* (in Paul's Grundriß der germanischen Philologie II, 1).

Brooke, Fulke Greville, Lord: *Works.* Ed. Grosart. Blackburn. 1870. 4 vols.

Chapman, George: *Comedies and Tragedies.* London (John Pearson). 1873. 3 vols.

Churchill, George B.: *Richard the Third up to Shakespeare.* Palaestra X. Berlin. 1900.

Churchill, George B., und Keller, Wolfgang: *Die lateinischen Universitätsdramen in der Zeit der Königin Elisabeth.* Shakespeare-Jahrbuch Bd. 34. Weimar. 1898.

Collier, J. P.: *History of English Dramatic Poetry.* London. 1879. 3 vols.

Courthope, W. J.: *History of English Poetry.* London. 1897.

Cunliffe, J. W.: *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy.* London. 1893.

Dyer, T. F. Thiselton: *Folk Lore of Shakspere.* London. 1883.

Fischer, Rudolf: *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie.* Straßburg. 1893.

Ford, John: *Dramatic Works.* Ed. Weber. Edinburgh and London. 1811. 2 vols.

Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas.* Leipzig. 1863.

Glapthorne, Henry: *Plays and Poems.* London (John Pearson). 1874. 2 vols.

Hazlitt, W. Carew: *A Select Collection of Old English Plays. Originally published by Robert Dodsley 1744.* London. 1874—76. 15 vols.

— —: *Shakespeare's Library.* A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories employed by Shakespeare in the composition of his works. London. 1875. 6 vols.

Heywood, Thomas: *Dramatic Works.* London (John Pearson). 1874. 6 vols.

Hughes, Thomas: *The Misfortunes of Arthur.* Ed. Grumbine. L. F. XIV. Berlin. 1900.

Jonson, Ben: *Works.* Ed. Gifford and Cunningham. London. 1875. 9 vols.

Klein, Julius Leopold: *Geschichte des Dramas.* Leipzig. 1865—86. 13 Bde.

Kyd, Thomas: *Works.* Ed. Boas. Oxford. 1901.

— —: *The Spanish Tragedy.* Ed. Schick. L. F. XIX. Berlin. 1901.

Laehr, Hans: *Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakspere's Dramen.* Stuttgart. 1898.

Marston, John: *Works.* Ed. Bullen. London. 1887. 3 vols.

Massinger, Philip: *Plays.* Ed. Cunningham. London. 1872.

Middleton, Thomas: *Works.* Ed. Bullen. London. 1885 86. 8 vols.

Parfaict, François, et Parfaict, Claude: *Histoire du théâtre français.* Paris. 1735—49. 15 vols.

Peele, George: *Works.* Ed. Bullen. London. 1888. 2 vols.

Prölss, Karl Robert: *Geschichte des neueren Dramas.* Leipzig. 1881—83. 3 Bde.

Richard II. Erster Teil. Ein Drama aus Shakespeare's Zeit. Ed. Keller. Shakespeare-Jahrbuch 35. Berlin. 1899.

Schaeffer, Adolf: *Geschichte des spanischen Nationaldramas.* Leipzig. 1890. 2 Bde.

Schelling, Felix E.: *The English Chronicle Play.* New York. 1902.

Scot, Reginald: *Discovery of Witchcraft.* London. 1651 (written and published in 1584).

Seneca, L. A.: *Tragoediae.* Ed. Peiper et Richter. Leipzig. 1902.

Shakspere, William: *Doubtful Plays.* Leipzig (Tauchnitz). 1869.

— —: *Works.* Ed. Dyce. London. 1880/81. 10 vols.

Simrock, Karl: *Der gute Gerhard und die dankbaren Toten.* Bonn. 1856.

Symonds, John Addington: *Shakspere's Predecessors in the English Drama.* London. 1884.

Tourneur, Cyril: *Plays and Poems.* Ed. Collins. London. 1878. 2 vols.

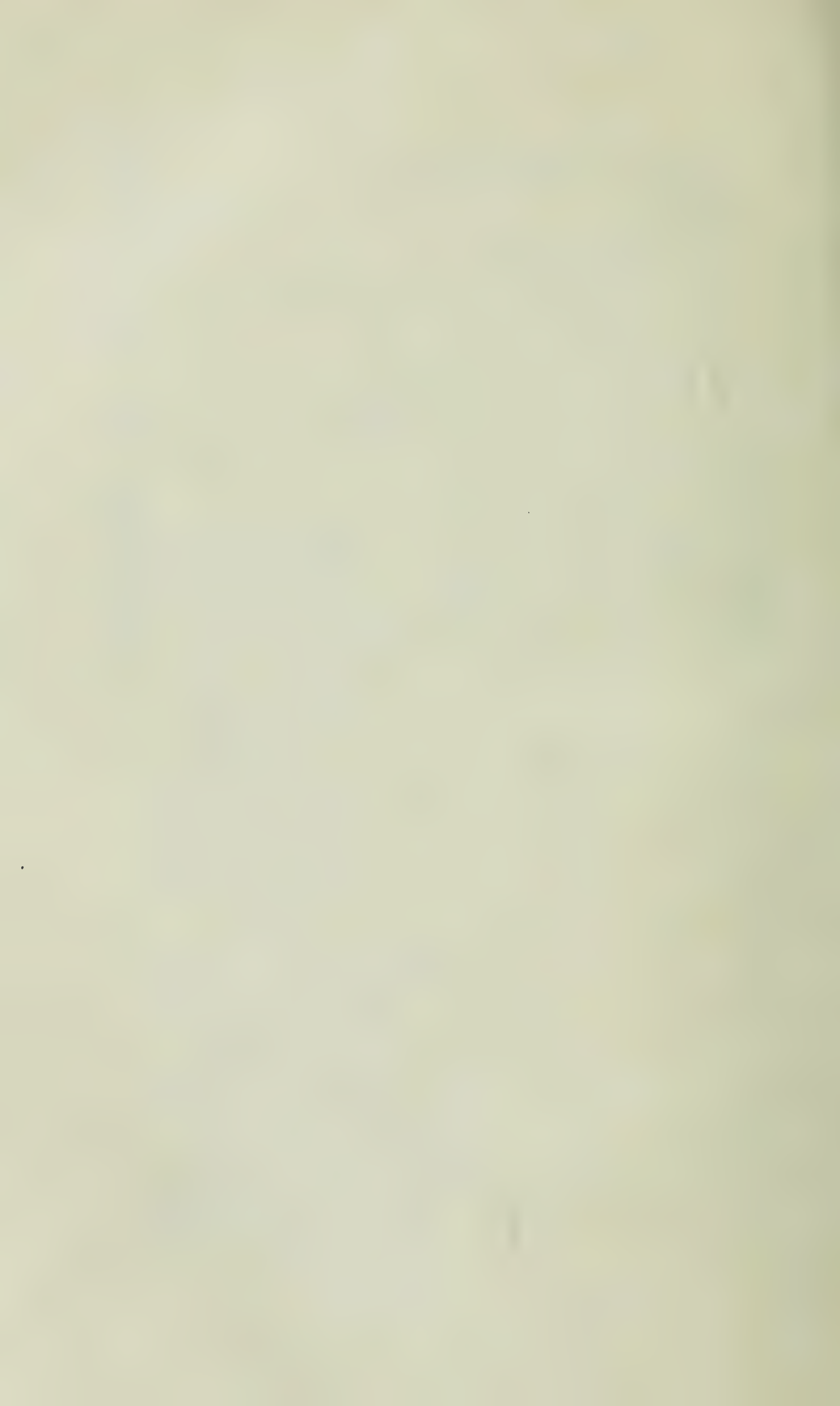
Ward, Adolphus William: *A History of English Dramatic Literature.* London 1899. 3 vols.

Webster, John: *Dramatic Works.* Ed. Hazlitt. London. 1857. 4 vols.

Wurth, *Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakspere's Tragödien,* in: Festschrift für Schipper. Wien und Leipzig. 1902.

Wurzbach, Wolfang von: *John Marston.* Shakespeare-Jahrbuch. Bd. 33. Weimar. 1897.

Inhalt.



Einleitung.

Allgemeines. Der Geisterglaube in England. Das Wunderbare im Drama. Die verschiedenen Gattungen von Geistern. Welche Rolle spielt der Geist im Drama? Seneca, Vorbild der Engländer. Der Geist im französischen, italienischen, spanischen Drama.

Zu allen Zeiten spielte in der Poesie das Wunderbare, das Geheimnisvolle, mit einem Wort, das Übernatürliche eine bedeutsame Rolle, gleichviel ob wir es mit Heroenliedern, Götterepen oder dramatischen Darstellungen zu tun haben. Natürlich fällt in dieses Gebiet auch die poetische Behandlung von Geistererscheinungen.

Es ist das durchaus nichts Auffallendes, sondern vollkommen in der menschlichen Natur begründet. Wie der physische Organismus sich eine Reihe der verschiedenartigsten Reize zuzuführen sucht, die mit der Steigerung der Zivilisation sich verfeinern und erhöhen, so strebt auch die psychische Veranlagung des Menschen nach Sensationen, welche je nach ihrer Intensität einen mehr oder weniger hohen Grad von Befriedigung zu gewähren versprechen.

Geistererscheinungen, seien es nun tatsächliche oder bloß auf Einbildung oder Naivität beruhende (über ihre reale Existenz wollen wir uns hier in keinen Streit einlassen), vermögen infolge ihrer Unerklärlichkeit und des sie begleitenden Grauens psychische Erschütterungen hervorzurufen, die zuweilen die schlimmsten Folgen nach sich ziehen können. In der poetischen Vorführung derartiger Dinge aber, wo die leibliche Sicherheit des Hörers nicht im mindesten gefährdet

wird, bleibt das Grauen in bedeutend abgeschwächter Weise wirksam und übt seinen Reiz aus, indem es bei dem Hörer bzw. Zuschauer ein angenehm-schauriges Gefühl zurückläßt.

In dramatischen Vorführungen mußte daher das Auftreten von Geistern zu gewissen Zeiten eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben, und selbst heute noch, trotz der sogenannten Aufgeklärtheit unserer Tage, hat dieser Umstand noch nicht völlig seine Berechtigung verloren.

Die Einführung des Geistes in die Tragödie bildet ferner für den Dichter einen Kunstgriff, den sich die Dramatiker der elisabethanischen Zeit um so weniger entgehen ließen, als sie die große Empfänglichkeit ihrer Zeitgenossen hierfür kannten.

Wenn wir bedenken, daß der Glaube an das Umgehen von Geistern heute noch in England verbreitet ist, können wir einen Rückschluß auf das 16. und 17. Jahrhundert ziehen, eine Zeit, in der die kulturellen Verhältnisse Englands diesen Glauben noch begreiflicher erscheinen lassen. Wenige von der großen Masse des englischen Volkes waren imstande zu lesen, noch weniger konnten schreiben. Es ist eben eine alte Erfahrungstatsache, daß der menschliche Geist, wird er nicht durch Bildung und Unterricht veredelt, für alle Schrecken des Aberglaubens empfänglich ist.[1])

Man würde jedoch irre gehen, anzunehmen, daß der Glaube an das Umgehen von Geistern nur in den unteren Volksschichten verbreitet gewesen wäre: auch die Gebildeten hatten sich noch nicht ganz von der volkstümlichen Tradition emanzipiert.

Wenn die Familie abends am Herdfeuer versammelt saß, dann lieferten Geistergeschichten sehr häufig den Gesprächsstoff. Ja, die Phantasie des Volkes bildete sich bezüglich der Geister geradezu ein „mythologisches System", welches uns Reginald Scot und John Brand in ihren Werken veranschaulichen:

Da hatte man sich ein vollständiges Verzeichnis der Namen der Geister, bzw. Teufel gebildet[2]), welche sich in

---

[1]) Brand, *Observations on Popular Antiquities* II, S. 419.

[2]) Scot, *Discovery of Witchcraft*, S. 266 ff.

einer Art militärischer Rangordnung voneinander unterschieden; man wußte, in welcher Gestalt die Teufel erschienen, wenn sie beschworen wurden; man wußte, welche Macht ihnen innewohnte; man kannte die Zahl der Legionen, über welche die einzelnen Führer verfügten. Es gab gewisse Stunden, in welchen man einen Teufel beschwören konnte, ohne daß dieser imstande war, einem etwas zuleide zu tun. Es war genau vorgeschrieben, wie man einen Teufel, wie man den Geist eines Verstorbenen zu beschwören hatte. Man wußte, wie man einen Geist zwingen konnte, in einem Krystall eingeschlossen zu erscheinen etc. etc.

Allgemein bekannt war die Stunde, um welche die Geister der Verstorbenen zu erscheinen pflegten [1]), ebenso die Umstände, welche das Nahen eines Geistes verkündeten; es war genau vorgeschrieben, wie man sich während einer Geistererscheinung zu verhalten hatte, was man tun mußte, um einen Geist zum Sprechen zu bringen, wie man einen Geist anreden mußte; es war strenge verboten, den Geist während des Sprechens durch Fragen irgendwelcher Art zu unterbrechen etc. etc.

So oft die Dichter aus diesem reichen Schatz der Volkssage geschöpft haben, werde ich die Gelegenheit ergreifen, darauf noch besonders hinzuweisen.

Im Gegensatz zu ihren Schwestern, Lyrik und Epos, ist die dramatische Poesie einer gewissen Beschränkung unterworfen: sie kann nur Menschen darstellen. Es entsteht deshalb die Frage, ob der Dramatiker überhaupt berechtigt ist, das Wunderbare im Drama zu verwerten. Nach Gustav Freytag vermag die dramatische Poesie nur insofern das Überirdische zu verkörpern, als „*dasselbe bereits durch die Phantasie des Volkes poetisch zugerichtet, mit einer dem Menschen entsprechenden Persönlichkeit versehen, durch charakteristische Züge bis ins Detail hinein verbildlicht ist*“.[2]) Wenn je, so ist diese Forderung Freytag's hier erfüllt.

Was nun die Geister im allgemeinen betrifft, so gibt es

[1]) Brand, *Observations* II, S. 422 ff.

[2]) Freytag, *Technik des Dramas*, S. 49.

verschiedene Gattungen, wie die Geister von Verstorbenen, Dämonen, Teufel etc. Doch wir wollen uns hier auf die Erscheinungen der Geister von Verstorbenen beschränken.

Es handelt sich nun darum, sich klar zu werden, welche Zwecke die Dichter verfolgten, indem sie dem Geist eine Rolle im Drama zuwiesen, und welcher Gestalt diese Rollen sind. Eine Hauptrolle sehen wir nirgends den Geist vertreten, und das mit gutem Grund. Denn die dramatische Poesie hat sich, wie schon erwähnt, nur mit Menschen zu befassen, sie soll nach Gustav Freytag „*die inneren Prozesse darstellen, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt*“.[1]) Nun aber sind Geister keiner inneren Kämpfe fähig, sie haben nicht „*die Freiheit, zu prüfen und zu wählen, sie stehen außerhalb Sitte, Gesetz, Recht*“.[2]) Also können sie auch nicht als Hauptcharaktere in einem Drama auftreten. Wohl aber mag sie der Dichter, wie Freytag an einer anderen Stelle sagt, zu gelegentlicher Verstärkung seiner Wirkungen benutzen.

Für wichtige Nebenrollen konnte also der Geist sehr gut Verwendung finden. So ist der Geist entweder sogenannte „Stimmungsfigur“. Wie der Komponist die eigentümliche Stimmung einer Oper dem Zuhörer in kurzer Ouvertüre andeutet, so pflegt auch der Dichter eines Schauspiels in der Einleitung seines Dramas dem Leser, bzw. Zuhörer ein Vorgefühl der Ereignisse zu geben, die er im Verlauf des Dramas darstellen will. Diesen Stimmungsakkord zu veranschaulichen, ist der Geist sehr oft ausersehen. In dieser Eigenschaft als Stimmungsfigur spricht er gewöhnlich den Prolog des Stückes, worin er uns zugleich die Exposition der Handlung mitteilt.

Oder der Geist repräsentiert das „erregende Moment“ der Handlung, d. h. durch die Enthüllung eines Geheimnisses oder durch eine Bitte oder Aufforderung ruft der Geist in dem Helden einen Entschluß hervor, von dem die ganze Handlung abhängt.

[1]) Freytag, l. c., S. 16.
[2]) Freytag, l. c., S. 50.

Oder die Geisteserscheinung dient dazu, den Höhepunkt des Dramas, d. h. die Stelle des Stückes, an der *„das Resultat des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt“* [1]), besonders hervorzuheben.

Oder der Geist veranlaßt den Beginn der fallenden Handlung.

Endlich bereitet uns der Geist in einer Anzahl von Stücken auf die Katastrophe vor. Die Katastrophe, das Endresultat in der Entwicklung der dramatischen Handlung, darf nicht unerwartet eintreten. *„Je mächtiger der Höhepunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muß das Ende vorausempfunden werden.“* [2]) Uns auf dieses Endresultat vorzubereiten, verwendet der Dichter, wie gesagt, nicht selten den Geist.

Aber der Geist dient nicht nur zur Hervorbringung dramatischer Effekte, auch in psychologischer Hinsicht ist sein Erscheinen oft von größter Bedeutung, indem er die Gewissensqualen des schuldbewußten Mörders symbolisiert. Ich sage symbolisieren vom Standpunkt des modernen Menschen. Denn wir denken uns die Gewissenskämpfe eines Menschen als einen rein seelischen Vorgang. Die damaligen Engländer aber betrachteten den Geist nicht als bloßes Symbol der inneren Kämpfe eines mit schwerer Schuld belasteten Menschen; der Geist veranschaulicht uns, wie man sich damals einen derartigen psychologischen Vorgang überhaupt dachte. Die Phantasie stellte sich nämlich das qualvolle Ringen der schuldbeladenen Seele als äußeres Bild vor: der Mörder sieht sich überall vom Geist des Erschlagenen verfolgt, er sieht den Dolch, womit er ihn durchbohrt, er hört die gellenden Hilferufe seines Opfers. Den damaligen Engländern war also der Geist in dieser Gestalt, wie Freytag treffend sagt, *„nicht eine kluge Erfindung des Dichters, der mit dem gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützte, sondern noch die notwendige landesübliche Weise, in welcher sie selbst und ihre Vorfahren die Gewissenskämpfe durchkämpften“*. [3])

---

[1]) Freytag, l. c., S. 111.

[2]) Freytag, l. c., S. 116.

[3]) Freytag, l. c., S. 52ff.

Es gilt nun noch eine Frage zu erledigen, bevor wir an die englischen Dramen selbst herantreten. Es ist diese: Haben die Engländer Vorbilder für ihre Geisterdramen gehabt, und welches war deren Einfluß auf dieselben?

Die überaus eifrige Beschäftigung der elisabethanischen Dichter und Gelehrten, die beides so häufig in einer Person waren, mit den klassischen Dichtungen mochte dazu beigetragen haben, den antiken Dramen die Erscheinungen von Geistern zu entlehnen. Es hat ja bereits Aeschylus sich dieses Hilfsmittels bedient, indem er in den „*Persae*“ den Geist des Darius als Propheten und Ratgeber auftreten läßt. Ebenso bringt Euripides die Erscheinung eines Verstorbenen zur Darstellung und zwar in seiner Tragödie „*Hecuba*“, die durch den Geist des Polydorus eröffnet wird. Trotzdem haben wir nicht den geringsten Anhaltspunkt, zu glauben, daß die englischen Dichter die Griechen in dieser Hinsicht zum Vorbild gehabt hätten. Wohl aber haben wir den klarsten Beweis dafür, daß Seneca der Lehrmeister der Engländer gewesen ist, und es ist von größter Wichtigkeit, darauf hinzuweisen, daß die englischen Dichter nicht nur dieses technische Mittel von Seneca entlehnt haben: der römische Tragödiendichter hat auch sonst auf die Entwicklung des englischen Dramas einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt. Leitet ja von ihm das *klassizistische* Drama seinen Ursprung ab; eine Richtung, die eine Zeitlang unabhängig neben dem *nationalen* Drama einherging, bis die beiden Richtungen, nachdem sie in einer Übergangsperiode vermischt aufgetreten sind, wie z. B. in der „*Spanish Tragedy*“ und in „*Locrine*“, in vollkommener Verschmelzung bei Marlowe, in hervorragendem Maße aber bei Shakspere vereinigt erscheinen.

Seneca genoß zur Zeit der Renaissance nicht nur in England, sondern in allen Ländern des Kontinents die größte Achtung. Es möge gestattet sein, die Urteile zweier berühmter Humanisten anzuführen, welche Cunliffe in seinem Werk "*The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*" [1]), zitiert. Muretus sagt von Seneca: „*Est profecto poeta ille praeclarior*

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 7.

et vetusti sermonis diligentior quam quidam inepte fastidiosi suspicantur." Und Scaliger: "*Senecam nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore, etiam Euripide maiorem.*" Und um wieder auf England zurückzukommen, so zählt Skelton in der "*Garlande of Laurel*" (1523) Seneca unter die berühmtesten klassischen Schriftsteller. Seneca war ein beliebter Autor auf den englischen Lateinschulen. So z. B. erzählt uns Cunliffe: "*The afternoon lessons of the boys at Rotherham School in Shakspere's time were two days in Horace, and two days in* Seneca's *Tragedies: both which they translated into English.*[1]) Aber nicht nur dies: Fünf englische Dichter übersetzten zwischen 1559 und 1566 seine Tragödien ins Englische. Und im Jahre 1581 veröffentlichte Thomas Newton die bis dahin übersetzten Stücke in einem Gesamtwerke, das er selbst durch die Übersetzung der "*Thebais*" vervollständigte.

Daß die Dramatiker diese Übersetzung eingehend studierten, beweisen am besten ihre Werke selbst, worauf ich bei Besprechung der Dramen zurückkommen werde.

Seneca verwendet den Geist in den meisten seiner Dramen: "*Thyestes*" wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin; "*Agamemnon*" durch den Geist des Thyestes; in "*Octavia*" erscheint der Geist Agrippinas; die Geister von Achilles und Hektor erscheinen in "*Troas*"; der Geist des Laius erscheint in "*Thebais*" und "*Oedipus*".

Bei den innigen literarischen Beziehungen, welche damals zwischen England einerseits und Frankreich, Italien und Spanien andererseits herrschten, dürfte es von Interesse sein, hier darauf hinzuweisen, daß auch die französischen, italienischen und spanischen Dichter den Geist in ihren Dramen verwertet haben.

Der Geist im französischen Drama:

Jodelle's "*Cléopâtre captive*" (1552), das erste nationale Drama der Franzosen, wird eröffnet durch den Geist des An-

[1]) Cunliffe, l. c., S. 12.

tonius: Garnier's "*Hippolyte*" (1573) durch den Geist des Aegeus: "*Didon*" (1576) von Guillaume de La Grange wird eröffnet durch den Geist des Sichaeus; "*Isabelle*" (1594) von Nicolas de Montreux durch den Geist des Zerbin; "*La Franciade*" (1594) von Jean Godard durch den Geist des Gaulas; "*Les Lacènes ou la Constance*" (1599) von Antoine de Monchrétien eröffnet der Geist von Théricion; "*La Mort d'Achille*" (1607) von Alexandre Hardy eröffnet der Geist des Patroklus; "*Rhodes subjuguée*" (1626) von Borée eröffnet der Geist von Gerard; in "*Pryam*" (1600) von François Bertrand erscheint der Geist des Hektor; in "*Les Amours de Dalcméon et de Flore*" (1600) von Étienne Bellone erscheint der Geist des Vaters von Atamente und der Geist der Gemahlin des Atamente; in "*Les chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée* (1601) von Alexandre Hardy erscheint der Geist von Calasire.

Der Geist im italienischen Drama:

Cintio's "*Orbecche*" (1541) wird eröffnet durch den Geist der Selina; Groto's "*La Dalida*" (Entstehungszeit fällt zwischen 1550 und 1555) durch den Geist des Moleonte, der in Begleitung von Morte erscheint; Manfredi's "*Semiramide*" (1593 im Druck erschienen) wird eröffnet durch die Geister des Nino und Mennone; in Martelli's "*Tullia*" erscheint der Geist des Servio; in Rucellai's "*Rosmonda*" erscheint Rosmonda im Traum der Geist ihres Vaters; in Dolce's "*Marianna*" erscheint Marianna im Traum der Geist ihres Bruders Aristobulus; in der "*Didone*" des gleichen Verfassers erscheint der Geist des Sicheo.

Der Geist im spanischen Drama:

In "*Don Juan de Castro*" von Lope de Vega (1562—1635) erscheint der Geist des Tibaldo; in "*Dineros son Calidad*" des gleichen Verfassers steigt ein steinerner König von Neapel von seinem Sockel herab; in "*El Marqués de las Navas*" erscheint der Geist des Leonardo; in "*La Porfia Hasta el Temor*" erscheint dem Infanten Don Fernando der Geist eines von ihm ermordeten Caballeros; in "*El Duque de Viseo*" erscheint

dem Herzog von Viseo der Geist des Herzogs von Guimarães; in *"El Burlador de Sevilla"* von Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez 1570—1648) tritt die Bildsäule des Comthurs auf: in Calderon's *"El principe constante"* erscheint der Geist Don Fernando's.

Gehen wir jetzt zu den englischen Dramen selbst über, um im Rahmen der oben gegebenen Disposition die Bedeutung der betreffenden Geistervorführungen für den Gang der Handlung festzustellen.

I. Die lateinischen Universitätsdramen.

Unter den Dramen der englischen Renaissance nimmt eine Gruppe eine besondere Stellung ein, das sind die lateinischen Universitätsdramen. Diese sollen zuerst behandelt werden. Denn *„in dieser Periode der Hochrenaissance bot"*, wie Brandl sagt, *„das gelehrte Drama dem volkstümlichen die wesentliche Anregung und Hebung. Waren doch die Dramenschreiber und die adligen Gönner der Volkstheater meistens akademisch gebildete Männer, deren Bühneninteresse während ihrer Studentenzeit in Oxford oder Cambridge durch die festlichen Aufführungen solcher Lateinstücke, wie sie regelmäßig stattfanden, geweckt und gelenkt worden war."* [1])

Die uns aus Seneca's *"Thyestes"* und *"Agamemnon"* bekannte Stimmungsfigur begegnet uns in den Dramen *"Herodes"*, *"Solymannidae"*, *"Roxana"*, *"Nero"*.

1. *"Herodes"* [2]) von William Goldingham wird eröffnet durch den racheforderndeu Geist der Mariemma. Der Geist verflucht Herodes: diesem soll das Leben zur Qual werden, aber trotzdem soll er den ersehnten Tod nicht finden können.

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 221.
[2]) Ibd., S. 241.

2. "*Solymannidae*" [1]) wird eröffnet durch den Geist des Selymus (I., des Vaters Solymans II.). Derselbe prophezeit den Untergang seines Hauses durch das Verbrechen der Königin gegen ihre Stiefkinder.

3. "*Roxana*" [2]) von William Alabaster. Moleontis umbra spricht den Prolog. Darauf tritt der Geist mit Mors auf, der er seine Geschichte erzählt. Der Geist fordert Rache an seinem Neffen Oromasdes, der ihn des Landes und Lebens beraubt, er fordert Rache an seiner Tochter Roxana, weil sie sich seinem Mörder ergeben habe. Mors verspricht dem Geist ihre Hilfe. In einer weiteren Szene fordert der Geist auch Suspicio auf, ihm beizustehen.

Dieses Stück ist eine getreue Nachahmung der oben erwähnten "*Dalida*" von Luigi Groto. Um seine sklavische Abhängigkeit vom Original zu verbergen, hat Alabaster zum Teil die Namen geändert, wie Wolfgang Keller durch Gegenüberstellung des Personenverzeichnisses beweist. Daß aber in letzter Linie Seneca das Vorbild gewesen ist, darauf weist nichts eindringlicher hin als die Wahl eines an Greuelszenen und unnatürlichen Verbrechen so reichen Stoffes: Oromasdes setzt seiner Gattin den Kopf des Bessus vor, während diese ihm Roxana und deren Kinder als Speise anbietet. — Wenn der Geist in Begleitung allegorischer Figuren, Mors und Suspicio, auftritt, ist hierin wieder Seneca's Einfluß zu erkennen. Denn "*Thyestes*" wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin.

Bemerkt sei noch, daß der Geist dem Vollzug der Rache beiwohnt, ein Verhalten, das wir bei sogenannten Rachegeistern noch öfter beobachten werden.

4. "*Nero*" [3]) von Dr. Math. Gwinne. Dieses Stück beginnt mit einem stummen Vorspiel: Nemesis und die drei Furien führen mit den Geistern der Messalina und des Silius einen nächtlichen Reigen auf. Claudius und seine Freige-

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 245.
[2]) Ibd., S. 252 ff.
[3]) Ibd., S. 267 ff.

lassenen sehen schaudernd zu. Dann spricht Nemesis einen Prolog.

"*Nero*" nimmt unter den Geisterdramen eine eigenartige Stellung ein. Es wird nämlich jeder Akt von einem Geist eröffnet, und zwar erscheint jedesmal der Geist desjenigen, der während des vorhergehenden Aktes ermordet worden ist. Der Zuschauer wird so gleichsam immer wieder von neuem in Stimmung versetzt.

I, 1. Umbra Messalinae et Silii. Messalina verspricht ihrem Buhlen Rache.

II, 1. Umbra Claudii warnt die Könige, denen auch ihrer Diener Frevel angerechnet werden, und fordert Britannicus auf, zu fliehen.

III, 1. Kurzer Dialog zwischen umbra Britannici und Charon.

IV, 1. Umbra Agrippinae prophezeit dem Muttermörder, er werde, von allen gehaßt, zugrunde gehen. Nero kann nun keine Ruhe mehr finden. Der Geist der Agrippina verfolgt ihn wie eine Furie und treibt ihn schließlich zum Selbstmord. Nero nimmt das Gift, das ihm der Schatten reicht. Da der Geist der Agrippina die Vollziehung der Rache beschleunigen will, bedeutet sein wiederholtes Auftreten für den Gang der Handlung ein accelerierendes Moment.

V, 1. Umbra Octaviae beklagt ihre schändliche Ermordung.

5. Den Beginn der fallenden Handlung bezeichnet der Geist in "*Antoninus Bassianus Caracalla*".[1])

Der Kaiser Antoninus, Mitschuldiger an dem Tode seines Vaters, ermordet seinen Bruder und Mitkaiser Geta, um Alleinherrscher zu sein. Seine Verbrechen krönt er durch die Heirat mit seiner Mutter. In der ersten Nacht seiner Ehe erscheint ihm der Geist Geta's: dieses letzte Verbrechen werde ihm nie verziehen. Ein Platz im Orcus erwarte ihn.

Die Geistererscheinung bezeichnet unzweifelhaft einen Wendepunkt im Gang der Handlung, nämlich den Beginn der

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 264 ff.

fallenden Handlung. Denn Antoninus' selbstbewußtes und skrupelloses Auftreten ist jetzt einer sklavischen Furcht wegen seines künftigen Schicksals gewichen. Von jetzt an lebt er der festen Überzeugung, daß sein Leben in beständiger Gefahr schwebe, und er ist ängstlich bemüht, den herauszufinden, der ihm nach dem Leben trachte. Rufus beschwört die Geister des Commodus und Severus. Diese warnen vor dem nahen Tod, nennen aber den Mörder nicht. Antoninus läßt durch Maternianus das Ammonsorakel befragen. Die Briefe des Maternianus kommen an, aber der Kaiser befindet sich in einer so zerrütteten Gemütsverfassung, daß er unfähig ist, die Briefe selbst zu lesen. Als Macrinus, der den wahren Inhalt der Briefe verheimlicht, dem Kaiser verkündet, Ammon habe sich gegen menschliche Gebete taub gezeigt, ist Antoninus der Verzweiflung nahe. Antoninus wird schließlich auf Veranlassung von Macrinus durch Martialis erdolcht.

6. In "*Fatum Vortigerni*"[1]) bereitet der Geist auf die Katastrophe vor.

Dem Vortigernus erscheinen kurz vor seinem Tod, von Mors begleitet, die Geister derjenigen, die er ermordet hat.

V, 18. Jeder Geist hält ihm vor, daß er durch ihn, Vortigernus, ums Leben gekommen sei und schließt mit dem Fluch "despera et peri".

V, 19. Vortigernus fährt erschreckt aus dem Schlaf. Das "despera et peri" klingt ihm noch in den Ohren.

V, 20. Die Geister erscheinen wieder, von Mors begleitet. Jeder Schatten verkündet Vortigernus schreckliche Strafen.

Indem so die Geister dem Vortigernus kundtun, daß sein Ende nahe ist, bereiten sie auf die Katastrophe vor.

Die auffallende Ähnlichkeit dieser drei Szenen mit V, 3 in Shakspere's "*Richard III*" legt die Frage nahe, welcher von den beiden Dichtern dem anderen zum Vorbild gedient hat. Nach Wolfgang Keller[2]) hat der Dichter des "*Fatum Vortigerni*" Shakspere's "*Richard III*" benutzt.

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 258.

[2]) Ibd., S. 259.

Außerdem begegnen uns noch Geister in Akt I und IV. In I, 12 wird der durch Vortigernus bedrohte Constans im Schlaf durch den Geist seines Vaters gewarnt.

IV, 1 u. 2.

Der Geist des durch Ronixa vergifteten Vortumerus verfolgt seine Mörderin durch beständige Erscheinungen, bis diese sich entschließt, den Geist durch ihren Tod zu versöhnen. Die Bemühungen des Geistes schließen also, da sie auf eine Beschleunigung der Rache hinzielen, für den Gang der Handlung, bzw. Nebenhandlung ein accelerierendes Moment in sich.

7. Ein den Gang der Handlung retardierendes Moment kann man das Auftreten des Geistes in "*Perfidus Hetruscus*" [1]) nennen.

Nach dem Tode seines Bruders Sorastanus, Herzogs von Etrurien, führt Pandolphus für seine beiden unmündigen Neffen Lampranus und Columbus die Regierung. Pandolphus will aber nicht nur den Schein der Macht haben; deshalb beschließt er die Ermordung seiner Neffen.

Diese Absicht des Pandolphus sucht der Geist des Sorastanus zu vereiteln. Sein wiederholtes Erscheinen bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein retardierendes Moment.

Der Geist des Sorastanus erschlägt das Werkzeug seines Bruders Pandolphus, den Jesuiten Grimalfi, als dieser im Begriff ist, Lampranus und Columbus zu ermorden. Dann ermahnt der Geist seine Söhne, so zu leben, daß sie sich vor dem Tod nicht fürchten. Zugleich prophezeit er, daß sie der Treulosigkeit zum Opfer fallen würden. Pandolphus will jetzt zunächst den Columbus beseitigen, um sich dann gegen Lampranus zu richten. Columbus wird auf Anstiften seines Onkels von seinem Bruder Lampranus verbannt. Dem Columbus erscheint der Geist des Sorastanus in der Verbannung und fordert ihn auf, heimzukehren und Pandolphus zu töten. Wenn der Geist dem Lampranus erscheint und ihn fragt:

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 250

„Wo ist dein Bruder?“, so bezweckt er mit dieser Frage, in Lampranus wegen des Verhaltens gegen seinen Bruder Reue zu erwecken und ihn für den Zurückkehrenden günstig zu stimmen, kurz die beiden Brüder gegen Pandolphus zu einigen. Dem zurückgekehrten Columbus trägt der Geist nochmals auf, Pandolphus zu töten. Columbus fordert den Pandolphus zum Zweikampf heraus, der aber resultatlos verläuft. Pandolphus gelingt es neuerdings, Columbus bei Lampranus zu verdächtigen. Columbus soll eben auf Befehl seines Bruders sterben, als sich plötzlich ein heftiger Sturm erhebt, und der Geist des Sorastanus ruft, Columbus solle nicht sterben.

Die beiden Brüder fallen endlich den Nachstellungen des Pandolphus zum Opfer. Dieser stirbt durch eigenen Verrat, im Todeskampf von den Geistern derjenigen geschmäht, die er gemordet hat.

Zweier Geister von untergeordneter Bedeutung sei noch Erwähnung getan.

8. In “*Meleager*” II, 2 erzählt Althaea, es sei ihr nachts der Geist ihrer verstorbenen Mutter erschienen und habe ihr, ihren Brüdern, sowie Oeneus und Meleager ein schreckliches Ende prophezeit.

9. In dem Fragment “*Dido*” III, 1 warnt der Geist des Sichaeus die Königin Dido vor Aeneas.[1])

II. Die englischen Dramen.

Der Geist tritt als „Stimmungsfigur“ auf in den Dramen “*Misfortunes of Arthur*”, “*Spanish Tragedy*”, “*True Tragedy of Richard III*”, “*Alaham*”, “*Alexandraean Tragedy*”, “*Catiline*”, “*Fuimus Troes*”, “*Grim the Collier of Croydon*” und “*Hamlet*”.

---

[1]) “*Meleager*” und “*Dido*” haben Dr. Wilhelm Gager zum Verfasser. Cf. *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 233 und 237—38.

1. "*The Misfortunes of Arthur*" von Thomas Hughes. Diese Tragödie eröffnet der Geist des Herzogs Gorlois von Cornwall, klagend und Rache fordernd für den Schimpf, den ihm Uther Pendragon zugefügt, indem er ihn der Gemahlin, des Herzogtums und des Lebens beraubte. Zwar lastet Pendragon's Ehebruch wie ein Fluch auf dem ganzen Geschlecht. Aber das ist des Unheils noch nicht genug: der schnöde Mord, der Raub des Herzogtums rufen noch lauter zum Himmel um Rache. Der Söhne Frevel sollen wachsen bis zu gigantischer Höhe. Jedoch der Geist verflucht nicht nur Uther Pendragon's ganzes Geschlecht, er verflucht selbst Britannien, das durch Bürgerkriege und innere Zwietracht zerrüttet eine Beute fremder Eroberer werden soll. Sodann prophezeit der Geist das kommende Mißgeschick, Mordred's Untergang, Arthur's tödliche Verwundung.

Die Klage und Racheforderung des Geistes enthält zugleich die Exposition der Handlung. Der Umstand, daß der Geist des Ermordeten und Betrogenen selbst erscheint, Rache heischend und Unheil verkündend, soll uns in die Stimmung versetzen, die dem Inhalt des Stückes angepaßt ist.

Uther Pendragon's Verbrechen gegen Gorlois stürzen sein ganzes Geschlecht ins Verderben. Der rachedürstende Geist wohnt daher dem Strafgericht bei, das an Pendragon's Nachkommen vollzogen wird, und am Schluß des Stückes erscheint er wieder, frohlockend, denn alles ist gesühnt. Arthur und Mordred haben auf dem nämlichen Boden ihr Blut vergossen, auf dem er, Gorlois, hingemordet wurde. Eine solche innere Genugtuung empfindet der Geist, daß er den Racheﬂuch, den er auf Britannien geschleudert hat, zurücknimmt und auf das so schwer heimgesuchte Land allen Segen des Himmels herabruft: das goldene Zeitalter soll nach Britannien zurückkehren und mit ihm Wohlstand, Glück und Zufriedenheit. Dann steigt der Geist "*blood-surfeited, appeased*" wieder in die Unterwelt hinab.

Über den Geist des Herzogs Gorlois äußert sich Klein derselbe sei „*bei Licht besehen stets nur das Revenant-Gespenst* von Seneca's *Atriden-Rachehausgeist.*"[1]) Und Cunliffe sagt

---

[1]) *Geschichte des Dramas* XIII. S. 275.

von ihm: "*Gorlois is a ghost after Seneca's own heart.*" [1]) Um die Nachahmung deutlicher zu veranschaulichen, zitiert der Geist eine Anzahl Verse aus der Eröffnungsszene von Seneca's "*Thyestes*":

Der Geist von Gorlois (die Nachkommen Uther Pendragon's verfluchend):

Let mischiefes know no meane, nor plagues an end:
Let th'ofsprings sinne exceede the former stocke:
Let none haue time to hate his former fault,
But still with fresh supplie let punisht cryme
Increase, till tyme it make a complet sinne.
(Grumbine I, 1 Z. 22—27).

Furie (das Geschlecht des Tantalus verfluchend):

. . . . ne sit irarum modus
pudorre, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes; nec vacet cuiquam vetus
odisse crimen: semper oriatur novum,
nec unum in uno, dumque punitur scelus,
crescat. (Peiper et Richter, S. 282, V. 26—32).

Aber Hughes hat für sein Drama nicht nur diese Stimmungsfigur aus Seneca entlehnt, er ist seinem Vorbild noch weit mehr verpflichtet. Die "*Misfortunes of Arthur*" bezeichnet man nebst "*Gorboduc*" (1560) und "*Tancred and Gismunda*" (1568) als Kopien Seneca's, d. h. als Dramen, welche, um mit Fischer zu reden, in allen wesentlichen Punkten der Diktion, Konstruktion wie Komposition nach dem Vorbild Seneca's geschaffen sind.[2]) In der Tat, in der Sprache unseres Dramas lebt die Rhetorik Seneca's wieder auf, in der äußeren Form zeigt es Seneca's Einteilung in 5 Akte, die durch Chorlieder voneinander getrennt sind. Unser Dichter vereinigt in diesem Drama, wie Seneca mit Vorliebe zu tun pflegt, ein politisches und ein familiäres Thema, er verwendet wie Seneca das Motiv von der verbrecherischen Liebe, vom Ehebruch. Am besten hat

---

[1]) *The Influence of Seneca*, S. 52.
[2]) *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie*, S. 42.

Symonds in wenigen Worten den hier behandelten Stoff charakterisiert: "*The Arthurian legend, here presented to us, is a truly Thyestean history of a royal house devoted for its crimes of insolence to ruin.*"[1])

Besonders augenfällig ist die Nachahmung Seneca's in den ersten zwei Akten. Cunliffe zeigt in einer ausführlichen Textstudie, daß die ersten zwei Akte fast nichts anderes sind als wörtliche Übersetzungen des römischen Dichters. Von sämtlichen Dramen Seneca's hat Hughes nahezu an 300 Verse entlehnt. Und für den ersten Akt weist Fischer[2]) nach, daß Hughes nicht nur die Figuren, sondern auch die Situation von Seneca's "*Agamemnon*" entlehnt hat.

2. Die "*Spanish Tragedy*" des Thomas Kyd wird eröffnet von Don Andrea's Geist, der mit der Göttin der Rache auftritt. Der Geist erzählt uns seine Vorgeschichte. Demnach war Don Andrea spanischer Edelmann und verlor im Krieg mit Portugal durch den portugiesischen Königssohn Balthazar sein Leben. Des weiteren berichtet der Geist ausführlich über seinen Eintritt in die Unterwelt und über die Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, bis er endlich den drei Höllenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamanthus gegenüberstand. Diese konnten sich nicht einigen, ob sie ihm die Gefilde der Liebenden oder die Wohnung der Kriegshelden als Aufenthaltsort anweisen sollten. Um den Streit zu beendigen, machte Minos den Vorschlag, den Geist zum König der Unterwelt zu schicken, damit er aus dessen Mund sein Urteil vernehme. Zu dem Zweck stellten ihm die Richter einen Reisepaß aus. Drei Wege, fährt der Geist in seiner Erzählung fort, waren vor ihm: der zur rechten Hand führte in die Gefilde der Krieger und der Liebenden, der zur linken Hand endigte in der Hölle, wo die Wucherer, die Wollüstigen, die Mörder, die Meineidigen etc. entsetzliche Qualen erdulden. Der Weg in der Mitte endlich brachte den Geist vor den Thron Pluto's und Proserpina's. Gräßliche Schatten, die zu

---

[1]) *Shakspere's Predecessors in the English Drama.* S. 237.

[2]) Fischer, l. c., S. 66.

schildern keine menschliche Zunge imstande wäre, hatten beständig seinen Weg gekreuzt.

Die Fällung des Urteilsspruches erbat sich Proserpina als besondere Gunst von ihrem königlichen Gemahl, der die Erlaubnis mit einem Kuß besiegelte. Alsbald raunte nun die Königin der Rachegöttin den Befehl ins Ohr, den Geist durch das für gewisse Träume bestimmte Horntor auf die Oberwelt zurückzuführen. Jetzt teilt die Rachegöttin Andrea's Geist den Zweck seines Hierseins mit: er solle sehen, wie der Urheber seines Todes, Don Balthazar, von Bellimperia, Andrea's ehemaliger Braut, vom Leben zum Tode befördert werde.

Das Erscheinen von Geist und Rachegöttin zielt natürlich in erster Linie darauf ab, die Zuschauer in Stimmung zu versetzen. Zugleich geben beide die Exposition der Handlung. Die Rolle, welche den beiden Figuren im Verlauf der Handlung zufällt, teilt uns die Rachegöttin in den Worten mit:

Heere sit we downe to see the misterie,
And serue for Chorus in this tragedie.

(Schick I, 1, Z. 90—91.)

Geist und Rachegöttin lassen also, wie Fischer[1]) sagt, als unsichtbare Beobachter das Stück an sich vorüberspielen, um bei jedem Aktschluß eine kurze Kritik über das Geschaute zu geben.

So ist der Geist am Schluß des ersten Aktes höchst ungehalten darüber, daß der König von Spanien zu Ehren des portugiesischen Kriegsgefangenen Don Balthazar ein Bankett gibt, und er wendet sich an seine Begleiterin mit der Frage, ob sie deswegen aus der Unterwelt gekommen seien, um einen Mörder bankettieren zu sehen. Revenge beruhigt den ungeduldigen Geist mit der Versicherung, daß sie vor ihrem Weggang den Frieden der da festlich Versammelten in Krieg, ihre Liebe in tödlichen Haß verwandeln werde.

Es ist bekannt, daß Shakspere fast bei seinen sämtlichen Stücken Muster vor Augen gehabt hat. Aber ebenso bekannt ist, daß er seine Vorbilder mit so unglaublicher und vollendeter Meisterschaft verwertete, daß die Nachahmung

---

[1]) Fischer, l. c., S. 94.

kaum noch Spuren von dem Original an sich trägt. Diese Tatsache läßt Klein[1]) in seiner „*Geschichte des Dramas*“ die Frage aufwerfen, ob diese Gegenwart des Geistes und der Rachegöttin bei einem Bankett dem großen Dramatiker nicht Veranlassung gab, die Figur von Banquo's Geist in “*Macbeth*” zu schaffen. Klein hält diese Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, „*kraft der Wunderwirkung der wie die Natur allmächtigen Schöpferkraft des Genius*“. Allerdings gibt Klein auch zu, daß diese Annahme etwas gewagt ist und fügt bei, „*daß ihm diese Hypothese nur die kritisch-menschliche Rücksicht an die Hand gab, einem der berufensten* vorshakspere'schen *Stücke irgendwelche literarhistorische Würdigkeit beizulegen.*“

Die Erwartung des Geistes, seinen Mörder bestraft zu sehen, erfüllt sich auch im zweiten Akt nicht. Im Gegenteil, vor seinen Augen hängt man seinen treuesten Freund Horatio auf:

Broughtst thou me hether to increase my paine?
(II, 6, Z. 1.)

fragt er deshalb die Rachegöttin. Doch diese erwidert ihm, daß die Zeit noch nicht gekommen sei, seinen Wunsch zu erfüllen. Man könne das Korn nicht schneiden, bevor es reif sei.

Des Geistes Geduld wird auch weiter auf eine harte Probe gestellt. Die ganze Zeit wartet er mit fieberhafter Spannung, bis die ruchlosen Verbrecher endlich von der wohlverdienten Strafe ereilt würden, und nun sieht er am Schluß des dritten Aktes Freund und Feind im schönsten Frieden vereinigt. Bellimperia hat scheinbar ihren Widerstand gegen die Bewerbungen Balthazar's aufgegeben und in ihre baldige Vermählung mit ihm eingewilligt. Lorenzo hat sich scheinbar mit Hieronimo versöhnt. “*Awake, Reuenge!*” ruft der Geist in Verzweiflung seiner Begleiterin zu:

Hieronimo with Lorenzo is ioynde in league,
And intercepts our passage to reuenge.
(III, 16, Z. 13 u. 14.)

---

[1]) Klein, l. c., XIII, S. 341.

Nach diesen Worten zu urteilen, ist Revenge offenbar eingeschlafen. Ärgerlich über die Störung erwidert die Göttin:

Content thy selfe, Andrea: though I sleepe,
Yet is my mood soliciting their soules.
Sufficeth thee that poore Hieronimo
Cannot forget his sonne Horatio.
Nor dies Revenge, although he sleepe a while.

(III, 16, Z. 17—21.)

Noch einmal muß der Geist seine Hoffnung auf die Zukunft setzen.

Daß die Rachegöttin während des Stückes einschläft, vermutlich, weil die Vorgänge auf der Bühne ihre Aufmerksamkeit nicht zu fesseln vermögen, entbehrt für den ersten Augenblick nicht der köstlichsten Komik. Indessen ist es nicht unmöglich, daß Kyd den Gedanken illustrieren wollte, daß Verbrecher in jedem Fall von der verdienten Strafe ereilt werden, auch wenn die Schuld scheinbar schon in Vergessenheit geraten ist. Immerhin aber wäre die Art und Weise, diesen Gedanken auszudrücken, eine höchst sonderbare.

Revenge ist im Begriff, abermals in erquickenden Schlaf zu sinken, als von neuem die Stimme des Geistes an ihr Ohr schallt. Der Geist sieht nämlich auf der Bühne eine ihm rätselhafte Pantomime und bittet deshalb die Rachegöttin um Aufklärung. Diese belehrt den Geist dahin, daß die beiden ersten Gestalten Männer mit Hochzeitsfackeln seien; aber hinter ihnen eile der Ehegott in Trauerkleidung einher, blase die Fackeln aus und ersticke die Flammen mit Blut. Andrea's Geist versteht den Sinn dieser Deutung und dankt Revenge und jenen unterirdischen Mächten, die eines Liebenden Herzeleid nicht duldeten.

Endlich, im letzten Akt, erfüllt sich des Geistes sehnlichster Wunsch: Balthazar und Lorenzo werden von Bellimperia und Hieronimo erstochen. Der Geist gibt seiner Befriedigung über das Geschehene in einer bombastischen Rede Ausdruck. Um das Maß seines Glückes voll zu machen, bittet er sich von der Rachegöttin die Gnade aus, in der Unterwelt noch besondere Qualen über seine Widersacher verhängen zu dürfen.

Nicht nur die beiden Figuren, Geist und Rachegöttin, sind Seneca's "*Thyestes*" entlehnt, sondern auch die Situation der Eröffnungsszene ist die gleiche wie in dem erwähnten Drama. In beiden Dramen wird der Geist von der Rachegöttin auf die Erde zurückgebracht und erfährt während der Exposition des Stückes von seiner Begleiterin den Grund seiner Anwesenheit auf der Oberwelt.

Im Verlauf der Handlung überträgt Kyd den beiden Stimmungsfiguren noch die Aufgabe des Chores, indem sie am Schluß jedes Aktes erscheinen und das Geschehene kritisieren. Doch ist der Chor vom Wesen des Seneca'schen weit entfernt, und allein in der rückläufigen Betrachtung unseres Chores liegt nach Fischer der Vergleichungspunkt mit dem klassizistischen Chor. Denn der Seneca'sche Chor bestand vor allem aus „*ununterschiedenen, typischen Personen*". Ferner repräsentiert der Chor in den meisten Dramen Seneca's den „*idealen Zuschauer*" und hat infolgedessen keine Beziehungen zur Handlung des Stückes, während in der "*Spanish Tragedy*" die Verbindung des Chores mit der Handlung eine engere, wenn auch geistige genannt werden muß, da derselbe am Verlauf der Handlung sozusagen ein persönliches Interesse hat.

Schließlich verdient noch hervorgehoben zu werden, daß Hieronimo und Bellimperia furchtlos wie echte Stoiker in den Tod gehen, durchdrungen von souveräner Gleichgültigkeit gegen den Wert des irdischen Lebens.

3. *The True Tragedy of Richard III.*

Das Stück eröffnen Truth und Poetry, zu welchen der rachedürstende Geist des Clarence tritt mit den Worten:

Cresce, cruor: sanguis satietur sanguine: cresce,
Quod spero citò. O citò, citò, vendicta.

(*Shakespeare's Library* V, S. 51.)

Mit wenigen Worten bereitet uns der Geist stimmungsvoll auf die kommenden blutigen Ereignisse vor. Wir wissen jetzt, daß ein Mörder für seine ruchlosen Verbrechen zur Verantwortung gezogen werden soll. Gleichzeitig verrät der

Geist mit diesen Worten deutlich seine Verwandtschaft mit den Seneca'schen Rachegeistern.

Ferner tritt uns der Geist am Schluß des Stückes als Symbol der Gewissensqualen entgegen.

Die Mahnungen des Gewissens werden so ungestüm, daß Richard bei Tag und bei Nacht, mag er schlafen oder wachen, die racheforderndeu Geister seiner Opfer zu sehen glaubt:

The hell of life that hangs vpon the Crowne,
The daily cares, the nightly dreames,
The wretched crewes, the treason of the foe,
And horror of my bloodie practise past,
Strikes such a terror to my wounded conscience,
That sleep I, wake I, or whatsoeuer I do,
Meethinkes their ghoasts comes gaping for reuenge,
Whom I haue slaine in reaching for a Crowne.

(l. c., S. 117.)

Im Vergleich zu der Art und Weise, mit der die Dichter bisher den Geist im Drama zu verwenden pflegten, liegt hier zweifelsohne ein großer Fortschritt, über den sich Churchill wie folgt verbreitet: "*The ghosts of the murdered, crying revenge, do not actually appear. They are represented as the creatures of Richard's imagination, diseased in consequence of his guilty conscience. The ghosts have ceased to be mere external machinery used to awaken the spectator's sense of horror: they have become a means of revealing the torments of a guilty soul.*" [1])

4. Lord Brooke's Tragödie "*Alaham*" wird eröffnet durch den Geist eines ehemaligen Königs von Ormus, der eine erschöpfende Exposition zu dem Drama spricht und uns so vom ersten Augenblick an auf die Blut- und Greuelszenen sowie auf die unnatürlichen Verbrechen vorbereitet, welche wir im Lauf der Tragödie schauen werden. Vornehmlich aber entwirft der Geist eine gedrängte Schilderung der Hauptcharaktere und des Geschickes, das ihrer harrt.

Der Geist weist zuerst hin auf jenen tiefen Abgrund der Hölle, den er soeben verlassen hat. Sein Strafort ist nicht

[1]) *Richard the Third up to Shakespeare*, S. 403.

Acheron gewesen, sondern ein tiefgelegenes, dunkles Land von unendlicher Ausdehnung, ein Ort der Entbehrung, des Grauens und der Gewissensbisse. In dieses schreckliche Gebiet sind die Seelen derjenigen verbannt, welche Todsünden begangen haben, wie Gottlosigkeit, Hochmut, Heuchelei. Könige, welche auf Erden tyrannisch herrschten, werden hier in Furien verwandelt, um die schwächeren Geister zu quälen. Schwache Könige, welche sorglos zuschauten, wie ihre Reiche von unwürdigen Günstlingen schlecht regiert wurden, werden verurteilt, eine bestimmte Strafzeit in diesem Teil der Unterwelt zuzubringen. Ein solcher König ist der Geist gewesen: sein Reich war Ormus, dessen wirkliche Beherrscher die Basshas waren, welche ihren königlichen Wohltäter ermordeten.

Der erste Auftrag, den der Geist zu erfüllen hat, ist der, seine eigene Nachkommenschaft zugrunde zu richten, der zweite, das verweichlichte Zeitalter durch Ränke zu züchtigen.

Hierauf prophezeit der Geist das Geschick der Hauptpersonen des Dramas: der gegenwärtige schwachsinnige König wird durch die Hand seines verruchten Sohnes Alaham sterben, dessen Pläne zu vereiteln er nicht genug Willenskraft hat: der ehrgeizige Alaham wird zu spät inne werden, daß das Schicksal alle geheimen Fehler aufdecken kann; er wird seinen Untergang finden durch seine eigene unnatürliche Verschlagenheit. Die lüsterne Hala, Alaham's Gattin, soll die Frucht ihrer schamlosen Ränke ernten und an den Qualen verletzten Stolzes sterben. Der schwachsinnige Zophi, der älteste Sohn des Königs, ist bestimmt, eine Beute von Parteiintrigen zu werden. Der unbeständige Caine, dessen Tugenden und Laster noch unentwickelt sind, wird das Opfer seiner eigenen Freunde. Mahomet möchte gern das Rechte tun und Mißbräuche abstellen, aber in seiner Hand soll sich Ehre als Knechtschaft, Gerechtigkeit als Ärgernis erweisen. Caelica, des Königs Tochter, muß, geleitet von ihrer zu großen Liebe zu ihrem Vater, dessen Schicksal teilen.

Der Prolog schließt mit der dringenden Aufforderung an die Furien — *Craft, Malice, Fear, Wrong, Wit* — die Welt zu verwirren und alles der Hölle als Beute auszuliefern.

Das düstere Bild, welches der Geist hier von einem Teil der Unterwelt entwirft, ebenso wie seine Schilderung des Charakters der Hauptpersonen werden der Absicht des Dichters entsprechend nicht verfehlen, den Leser in Stimmung und Spannung zugleich zu versetzen.

Wenn der Geist des ehemaligen Königs von Ormus sagt, er habe in erster Linie den Auftrag, sein eigenes Geschlecht zugrunde zu richten, so spielt er die nämliche Rolle wie der Geist des Tantalus, welcher von der Rachegöttin auf die Erde zurückgeführt wird, um seine Enkel zu unnatürlichen Verbrechen aufzustacheln. Überhaupt können wir aus der reichhaltigen Exposition, noch mehr aber aus den Blut- und Greuelszenen unseres Stückes dessen klassizistischen Charakter unschwer erkennen. Ebenso erinnert die Beibehaltung des Chores an Seneca: Ein Chor von guten und bösen Geistern, Furien und personifizierten Lastern begleitet erklärend die Handlung. Indes zeigt schon diese Zusammenstellung des Chores, wie wenig er mit dem Wesen des Seneca'schen noch gemein hat.

Geradeso wie der Dichter der "*Spanish Tragedy*" verwendet Lord Brooke allegorische Figuren im Chor. Eine andere Reminiszenz an die "*Spanish Tragedy*" wird in uns erweckt, wenn der Geist von dem schauerlichen Ort erzählt, der den Gottlosen, Hochmütigen und Heuchlern zum Aufenthalt angewiesen sei. Denn unwillkürlich denken wir dabei an die Schilderung, die uns Andrea's Geist von der Wohnung der Meineidigen, Wucherer, Wollüstigen etc. gibt.

5. *Alexandræan Tragedy.*

Die furchtbaren Ereignisse, die auf den Tod Alexander's des Großen folgten, wurden von Sir William Alexander, Earl of Stirling, zum Gegenstand einer Tragödie erwählt, welche nach seiner Ansicht nicht besser eröffnet werden konnte als durch den Geist Alexander's selbst, des Mannes, dessen erstaunliche Siege und Waffentaten die indirekte Ursache all der Übel waren, die auf seinen Tod folgten. Die Erscheinung des mächtigen Alexander und die ebenso gewaltigen wie ergreifenden Worte, mit denen er das Schicksal

seines Reiches und seiner Nachkommen beklagt, zielen in der Tat darauf ab, unser Interesse an der *Alexandraean Tragedy* in ungewöhnlichem Grade zu erhöhen, mit anderen Worten, uns in Stimmung zu versetzen. Der Grundton dieses Dramas wird angeschlagen in dem Verse:

"*Who have forgot all love, save love to raigne*";

denn der maßlose Ehrgeiz von Alexander's Generalen, d. h. ihre Herrschbegierde war es, welche den Untergang seines Hauses herbeiführte.

Der Geist Alexander's beginnt damit, die Verzögerung seiner Leichenfeierlichkeiten zu beklagen, welche ihn zwinge, ziellos an den Ufern des Styx umherzuschweifen. Der Geist betrachtet dieses Unglück zum Teil als eine gerechte Vergeltung für das Blutvergießen, das er zu seinen Lebzeiten verursacht habe. Er würde gerne in die Fußstapfen von Alcmena's Sohn treten und Pluto Qualen auferlegen wegen seiner Weigerung, ihn in den Hades aufzunehmen. Dann weist der Geist in bitteren Worten auf die Undankbarbeit der mazedonischen Generale hin, welche in ihrem gierigen Verlangen, von den Eroberungen ihres Herrn Besitz zu ergreifen, vergaßen, seinem Leichnam die letzten Ehren zu erweisen.

Dann spricht der Geist von dem blinden Ehrgeiz, der Alexander's Verderben gewesen sei, er erkennt die rächende Hand Jupiter's in den schmachvollen Kriegen, welche des Königs Ruhm geschmälert und ihn selbst gelehrt hätten, daß er schließlich doch nur ein Sterblicher und kein Gott war. Der Geist erinnert an die Tatsache, daß Alexander's Hochmut ihn sogar das Andenken an seines Vaters Heldentaten hassen ließ und seine besten Freunde zu seinen schlimmsten Feinden machte. Eitel und wertlos sei sein ganzes Leben gewesen, obwohl er sein Reich von Athen bis Indien ausgedehnt hätte, obgleich das Glück sein Sklave und Könige seine Untertanen gewesen wären. Er habe jedermann besiegt, nur nicht sich selbst, und gerade die Größe seines Reiches hätte anderen den Wunsch eingegeben, sich dessen zu bemächtigen. Und so habe es sich ereignet, daß der Monarch, der niemals von einem Feind besiegt, von seinen Freunden hingemordet wurde.

Der Geist sagt ferner die Schrecken vorher, welche die Uneinigkeit unter den Generalen über die Welt im allgemeinen und über seine Familie im besonderen bringen würde. Weit besser wäre es gewesen, wenn Alexander seine Laufbahn als Eroberer niemals begonnen, sondern sich mit dem bescheidenen väterlichen Reich begnügt hätte. — Aber da die lange hinausgeschobenen Leichenfeierlichkeiten nun endlich stattfinden sollten, müsse er, der Geist, an den Hof des Höllenkönigs zurückkehren, um Aug' in Auge den feindlichen Richtern gegenüberzutreten, von welchen die Geister der von Alexander Erschlagenen Rache heischten.

Auch die "*Alexandraean Tragedy*" hat durch ihre erschöpfende Exposition wie durch die Beibehaltung des Chores unzweifelhaft ein klassizistisches Gepräge, wie ja sowohl dieses Drama als auch das eben behandelte "*Alaham*" in ihrer Eigenschaft als Buch- oder Deklamationsdramen ihre Verwandtschaft mit Seneca ohne weiteres dokumentieren.

6. Ben Jonson's "*Catiline*" wird eröffnet durch Sulla's Geist, der aus der Unterwelt emporsteigt und Catilina zu den schrecklichsten Taten auffordert. Finstere Pläne in der Brust, sitzt der letztere nachdenklich in seinem Studierzimmer. Wie um seine Beratungen zu fördern, erscheint Sulla's Geist:

Pluto be at thy counsels, and into
Thy darker bosom enter Sylla's spirit!
All that was mine and bad, thy breast inherit.

(Cunningham, Bd. 4, I, 1, S. 190.)

Sodann zählt Sulla's Geist alle Abscheulichkeiten auf, welche Catilina bereits begangen hat und fordert ihn schließlich auf, seinen Verbrechen durch den Ruin seiner Vaterstadt die Krone aufzusetzen.

Ben Jonson konnte in der Tat seinen "*Catiline*" nicht stimmungsvoller eröffnen als durch Sulla's Geist. Denn der ehemalige Diktator hat durch seine furchtbaren Proskriptionen unaussprechliches Unheil über Rom gebracht und kann daher in gewissem Sinn als Vorgänger Catilina's gelten.

Sowohl die Figur des Geistes als auch die Situation der

Eingangsszene sind Seneca's "*Thyestes*" entlehnt. Diese Tragödie wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin. Wie die Furie einmal bemerkt, hat sie den Geist des Tantalus auf die Oberwelt zurückgeführt, damit er durch seine bloße Anwesenheit im Palast des Atreus seine Nachkommen zu unnatürlichen Verbrechen aufstachele. Auch der Geist Sulla's soll durch seine bloße Anwesenheit Catilina zu dem unnatürlichen Verbrechen aufreizen, den Untergang seiner Vaterstadt Rom herbeizuführen. Denn Catilina sieht den Geist nicht, noch hört er ihn. Einige Stellen hat Jonson fast wörtlich aus "*Thyestes*" herübergenommen. Sulla's Geist (bevor er sich an Catilina wendet):

"*Behold, I come, sent from the Stygian sound,*
As a dire vapour that had cleft the ground,
. . . .
Or like a pestilence that should display
Infection through the world . . . . ."

(l. c. I, 1 S. 190.)

Der Geist des Tantalus:

Mittor ut dirus vapor
Tellure rupta vel gravem populis luem
Sparsurá pestis. (l. c. S. 284, Z. 87—89.)

Sulla's Geist (zu Catilina sprechend):

Nor let thy thought find any vacant time
To hate an old, but still a fresher crime
Drown the remembrance; let not mischief cease,
But while it is in punishing, increase:
Conscience and care die in thee; and be free
Not heaven itself from thy impiety:
Let night grow blacker with thy plots, and day,
At shewing but thy head forth, start away
From this half-sphere; and leave Rome's blinded walls
To embrace lusts, hatreds, slaughters, funerals.

(l. c. I, 1, S. 191 und 92.)

Furie (das Geschlecht des Tantalus verfluchend):

Nec vacet cuiquam vetus
Odisse crimen: semper oriatur novum,

Nec unum in uno, dumque punitur scelus.
Crescat. . . . . .
. . . .
et fas et fides
Iusque omne pereat. Non sit a vestris malis
Immune caelum. Cur micant stellae polo
Flammaeque servant debitum mundo decus?
Nox alia fiat, excidat caelo dies.
Misce penates, odia caedes funera
Accerse et imple Tantalo totam domum.

(l. c. S. 282 und 283. Z. 29—32 und 47—54.)

Auch im III. Akt finden sich Entlehnungen aus "*Thyestes*", ferner aus "*Hippolytus*", "*Octavia*", "*Hercules furens*".[1])

Endlich zeigt sich Jonson seinem Vorbild Seneca in der Anwendung des Chores verpflichtet. Dieser schließt jeden der fünf Akte und verläßt, wie bei Seneca, während der Aufführung des Stückes die Bühne, so daß er nichts über den Verlauf der Handlung erfährt. Denn am Ende des IV. Aktes erklärt der Chor, über Catilina's Pläne im unklaren zu sein, was nicht der Fall sein könnte, wenn er während der Vorstellung auf der Bühne bliebe.[2])

7. *Fuimus Troes: The True Trojans* (von Dr. Jasper Fisher).

Das Stück behandelt die beiden Einfälle Cäsars in Britannien in den Jahren 56 und 54 vor Christus. Das Stück wird eröffnet durch die Geister des Camillus und Brennus, welche in vollständiger Rüstung und mit gezücktem Schwert in der Begleitung des Mercur erscheinen. Mercur bringt die Geister nach dem Willen Jupiters auf die Oberwelt zurück "*as sticklers in their nation's enmity*". Wenn die Nacht sich auf die müden Augenlider gesenkt hat, dann sollen sie ihre Landsleute zum Kampf anspornen, dann sollen sie zu Rachegeistern in ihrer Brust werden:

Incite your countrymen, when night and sleep

---

[1] Cunliffe, l. c., S. 94.
[2]) Ibd., S. 90.

Conquer the eyes: when weary bodies rest,
And senses cease, be furies in their breast.

(Dodsley-Hazlitt XII, S. 451.)

Daß gerade die Geister des Camillus und Brennus erscheinen, ist natürlich von seiten des Dichters wohlberechnet. Durch diesen Rückblick auf die Kämpfe zwischen Römern und Galliern im Jahre 390 vor Christus, sowie durch die wilde Kampfeslust atmenden Wechselreden der Geister bereitet der Dichter stimmungsvoll auf die kommenden Ereignisse vor. Mit den Worten:

Fly to your parties, and enrage their minds:
Till, at the period of these broils, I call
And back reduce you to grim Pluto's hall.

(l. c. S. 452)

entläßt Merkur die Geister.

Ihrem Auftrag gemäß erscheinen die Geister den Anführern der zwei feindlichen Heere, Nennius und Cäsar, und zwar in II, 7.

Der Geist des Brennus fordert Nennius auf, des über die ganze Welt verbreiteten Ruhmes seiner Vorfahren eingedenk zu bleiben. Er möge ein zweiter Brennus sein. Seine Lanze müsse, wie eine Herkuleskeule, zwei Ungeheuer zähmen, Roms Habsucht und Stolz. Die Ehre möge sein Leitstern sein im Leben wie im Tod. Nach dieser Ermahnung verschwindet der Geist.

Nennius versichert, daß der Geist über seine Taten nicht erröten solle. Ruhm, sei er noch so gering, ist selbst um den Preis des Todes billig erkauft. Obwohl diese Überzeugung in ihm lebendig ist, versichert Nennius, daß die Worte des Geistes ihm neue Kraft verliehen hätten. Was nur immer die Zukunft bringen möge, Tod oder Sieg, Nennius weiht sein Leben dem Andenken von Brennus' Geist.

In der gleichen Szene erscheint der Geist des Camillus dem Cäsar und fordert ihn auf, Rache an der Nation zu nehmen, deren Verwandte einst Rom geplündert hätten. Camillus wünscht, sein Geist, der Geist eines Scipio, eines Marius, eines Sulla möge in Cäsar wieder aufleben, damit diese stolze Nation unter das römische Joch gebeugt würde.

Cäsar erwidert, er werde in des Camillus Fußstapfen treten. Er sei entschlossen, nicht länger zu leben, sollte er hinter diesem erhabenen Beispiel zurückbleiben.

In der nun folgenden Schlacht (III, 2) zeigen sich die beiden Führer dessen würdig, was sie den Geistern versprochen haben.

Das Erscheinen der Geister in II, 7 bezweckt, wie wir gesehen haben, Nennius und Cäsar zum Kampf anzufeuern, bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. — Die gleiche Bedeutung ist dem Erscheinen der Geister in IV und V beizumessen.

In IV, 4 beklagt sich Cäsar, daß der Geist des Camillus ihn nachts im Traume ängstige und nach Rache rufe. Beim zweiten Einfall Cäsar's in Britannien kämpfen die Römer anfangs unglücklich gegen die Briten. Der Geist des Camillus will demnach Cäsar veranlassen, seine Tapferkeit gegen die Briten zu verdoppeln.

In V, 2 erzählt Cassibellanus, der König der Briten, in einer Ansprache an seine Soldaten, der Geist des Brennus sei ihm erschienen und habe ihn aufgefordert, das Unrecht zurückzuweisen und dem Ruhm seiner Ahnen Ehre zu machen.

Das Stück schließt Mercur, der die beiden Geister in die Unterwelt zurückführt, während sie die Frage erörtern, ob der endgültige Sieg auf seiten der Römer oder der Briten sein werde.

8. *Grim the Collier of Croydon.*[1])

Die 1. Szene des 1. Aktes zeigt uns folgendes Stimmungsbild: Malbecco's Geist in der Unterwelt vor Pluto und den Höllenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamanthus. Aufgefordert, sich wegen seiner Selbstentleibung zu rechtfertigen, erzählt der Geist seinen Richtern, wie er durch die Bosheit seines Weibes zum Selbstmord getrieben wurde.

Auf dieser Erzählung des Geistes basiert, wie sich zeigen

---

[1]) Sehr wahrscheinlich identisch mit Haughton's *The Devil and his Dame*, ein Stück, welches unter März 1600 in Henslowe's Diary eingetragen ist. Cf. Ward, Bd. 2, S. 606.

wird, die folgende Handlung in ihren Grundzügen; der Geist repräsentiert also das erregende Moment der Handlung.

Nach kurzer Beratung mit den Höllenrichtern beschließt der Beherrscher der Unterwelt, einen seiner Lieblingsteufel, Belphegor, auf die Erde zu senden mit dem Auftrag, menschliche Gestalt anzunehmen, zu heiraten und nach einem Jahr und einem Tag in die Unterwelt zurückzukehren, um über den Charakter des weiblichen Geschlechts Bericht zu erstatten.

Belphegor begibt sich, von seinem Diener Akercock begleitet, auf die Oberwelt; er selbst geht unter dem Namen Castiliano, Akercock unter dem Namen Robin Goodfellow. Castiliano verheiratet sich. Seine Ehe ist aber eine höchst unglückliche. Nicht nur daß er zusehen muß, wie Marian anderen Männern ihre Liebe erweist, wird er schließlich noch von ihr vergiftet. Und falls das Gift seine Wirkung verfehlen sollte, unternimmt es ein Liebhaber Marian's, Castiliano zu ermorden. Castiliano ist im Begriff, den tödlichen Stoß zu empfangen, als er von der Erde verschlungen wird.

Robin Goodfellow verhilft Grim, dem Köhler von Croydon, zum Sieg über seine Nebenbuhler im Kampf um seine Geliebte Johanna.

Belphegor erzählt nach seiner Rückkehr in die Unterwelt Pluto und den Höllenrichtern die schlimmen Erfahrungen, die er mit seiner treulosen Frau gemacht hat. Pluto fällt daraufhin über Malbecco's Geist folgendes Urteil: er solle von nun an als Geist der Eifersucht in der Welt umherschweifen, um Argwohn zwischen Mann und Frau zu erwecken. Mit den Worten:

Go, Jealousy, begone; thou hast thy charge;
Go, range about the world that is so large.

(Dodsley-Hazlitt, Bd. 8, V, 1 S. 470)

wird der Geist von Pluto entlassen.

9. *Hamlet.*

In dramatisch wirkungsvollster Weise hat Shakspere den Geist als Stimmungsfigur in "*Hamlet*" verwendet, denn hier tritt der Geist nicht plötzlich auf die Bühne, sondern

der Dichter versteht es meisterhaft, auf sein Kommen vorzubereiten.

Versetzen wir uns vor die Schloßterrasse in Elsinore. Es ist eine bitterkalte Septembernacht. Eben hat es 12 Uhr geschlagen, und es erfolgt die Ablösung der Schloßwache: Francisco verläßt seinen Posten, Bernardo und Marcellus treten an seine Stelle. Mit letzteren tritt sogleich Horatio auf aus einem Grund, den wir gleich nachher erfahren werden. Zweimal ist nämlich schon den beiden Wachoffizieren Bernardo und Marcellus gerade um Mitternacht ein Geist erschienen. Von diesem Ereignis haben sie ihrem Freund Horatio Mitteilung gemacht. Doch dieser erklärt die Wahrnehmung der beiden Freunde für Einbildung. Deswegen sagt Marcellus:

I have entreated him along
With us to watch the minutes of this night:
That, if again this apparition come,
He may approve our eyes, and speak to it.

(Dyce, Bd. 7, I, 1 S. 300.)

Horatio indes versichert, daß die Erscheinung sich nicht wiederholen werde. Bernardo hat eben begonnen, den Hergang jenes geheimnisvollen Ereignisses nochmals zu erzählen, da wird er plötzlich von Marcellus mit den Worten unterbrochen:

Peace, break thee off; look where it comes again!

(l. c., S. 300.)

Entsetzen bemächtigt sich der Freunde. Selbst der furchtlose Horatio ist für den Augenblick starr vor Furcht und Staunen. Endlich aber faßt er sich ein Herz und spricht den Geist an:

What art thou, that usurp'st this time of night,
Together with that fair and warlike form
In which the majesty of buried Denmark
Did sometimes march? by heaven I charge thee, speak.

(l. c. S. 301.)

Doch der Geist des verstorbenen Königs von Dänemark — denn dieser ist es, wie die eben erwähnten Worte Ho-

ratio's zeigen — bleibt stumm. Nochmals beschwört Horatio den schon wieder Wegschreitenden, zu sprechen, aber vergebens. Der Geist verschwindet. Nicht minder mächtig als seine Freunde ist Horatio von der Geisteserscheinung ergriffen. Er würde nach seinen eigenen Worten immer noch nicht an die Erscheinung glauben, hätte er nicht die sichere, fühlbare Gewähr der eigenen Augen.

Was will nun der Geist des verstorbenen Königs? Das fragen sich die Freunde. Horatio hält die Erscheinung für den Vorboten schicksalsschwerer Ereignisse, die Dänemark bevorstünden. Geradeso seien auch dem Tod des großen Julius Cäsar in Rom bedeutungsvolle Zeichen vorangegangen. Daß der Geist des Königs in Waffen erschienen sei, kündige dem Lande Krieg an. Denn der junge Fortinbras habe ein Heer landloser Abenteurer um sich gesammelt und sei entschlossen, die von seinem Vater an den verstorbenen König verlorenen Länder wiederzugewinnen. Die Gefahr eines Überfalles, den Fortinbras von der Seeseite aus unternehmen könnte, sei auch der Grund ihrer beständigen Wachen. Da auf einmal unterbricht sich Horatio selbst mitten in seiner Rede:

But, soft, behold! lo, where it comes again!

Mutig will Horatio diesmal zu Werke gehen:

I'll cross it, though it blast me.
Stay, illusion, spricht er den Geist an,
If thou hast any sound, or use of voice,
Speak to me:
If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me.

. . . .

Or if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in the womb of earth,
For which, they say, you spirits oft walk in death,
Speak of it: — stay, and speak!

(l. c. I, 1 S. 304.)

In diesem Augenblick kräht der Hahn, und der Geist ist im Begriff, sich wieder zu entfernen. "*Stop it, Marcellus!*"

ruft Horatio diesem zu. Marcellus will in seiner Aufregung nach ihm mit der Hellebarde schlagen. Vergebens. Der Geist verschwindet. Also auch diesmal ist der Geist stumm geblieben.

"*It was about to speak when the cock crew* —,"
meint Bernardo.

"*And then it started like a guilty thing*
Upon a fearful summons —," bekräftigt Horatio.

Horatio findet das durch seine Erfahrung bestätigt. Denn er habe gehört, daß, sobald der Hahn den Morgen verkünde, jeder umherschweifende Geist an seinen Aufenthaltsort zurückkehren müsse. — Mittlerweile ist die Zeit vorgerückt, der Morgen bricht an. Die Freunde brechen die Wache ab und beschließen auf Horatio's Rat das, was sie diese Nacht gesehen, dem jungen Hamlet anzuvertrauen; denn so stumm der Geist auch ihnen gegenüber gewesen sei, mit Hamlet werde er sprechen.

Mit Künstlerhand hat Shakspere das erste Kräuseln der Wellen angedeutet, das den nahenden Sturm verkündet. Der Natur der Sache gemäß ist die Rolle des Geistes nicht erschöpft; er hat eine noch viel wichtigere Aufgabe zu erfüllen. Nachdem wir durch sein Erscheinen in einen Zustand zweifelvoller Erregtheit und höchster Spannung versetzt sind, führt uns der Dichter in der folgenden Szene die Exposition der Tragödie vor Augen.

König Claudius von Dänemark hat nach dem kürzlich erfolgten, plötzlichen Tod seines Bruders mit Einwilligung der Stände des Landes den Thron bestiegen und seine verwitwete Schwägerin geheiratet, dadurch aber die Anwartschaft seines Neffen Hamlet auf den dänischen Königsthron in Frage gestellt. Aber das ist der geringste Grund des schweren Kummers, der auf Hamlet's Seele lastet. Kaum hatte er die Universität Wittenberg bezogen, mußte er schon wieder heimeilen, um dem geliebten Vater die letzte Ehre zn erweisen. Ein rätselhaftes Geschick hatte den noch in der Vollkraft der Jahre stehenden Mann hinweggerafft. Aber nicht nur die merkwürdigen Umstände bei seines Vaters Tod geben Hamlet zu denken. Die geradezu überstürzte Heirat seiner Mutter hat seine ideale

Weltanschauung auf das schwerste erschüttert. Daß seine Mutter, nachdem sie kaum die Tränen um den ersten Gatten getrocknet, so bald einem zweiten die Hand zum ehelichen Bunde reichen konnte, vermag Hamlet nicht zu fassen, umsoweniger, als seine Eltern in zärtlicher Liebe einander zugetan waren. Die Tatsache, daß das Unbegreifliche eingetreten ist, drückt ihn unsagbar nieder, macht ihn namenlos traurig und unglücklich.

Der Geist soll Licht in dieses Dunkel bringen. Horatio, Bernardo und Marcellus berichten dem Prinzen, wie ihnen bereits in drei Nächten der Geist seines Vaters auf der Wache erschienen sei. Hamlet's Entschluß ist bald gefaßt. Er will diese Nacht wachen, und kommt das Gespenst wieder, es ansprechen. Indem er die Gefährten bittet, über das Gesehene zu schweigen, verabschiedet er sich von ihnen mit dem Versprechen, daß er sie auf der Terrasse zwischen 11 und 12 Uhr nachts besuchen werde.

Seltsame Gedanken drängen sich Hamlet jetzt auf, wenn er an den plötzlichen Tod seines Vaters denkt. In fieberhafter Erregung sieht er der verhängnisvollen Stunde entgegen:

> "*Would the night were come!*
> *Till then sit still my soul.*" (l. c. I, 2 S. 314.)

Zugleich mit Horatio und Marcellus findet sich Hamlet auf der Wache ein. Es hat schon 12 Uhr geschlagen:

> "*Then it draws near the season*
> *Wherein the spirit held his wont to walk.*"
> (l. c. I, 4 S. 320.)

Eine eisig kalte Luft weht. Während Hamlet bangen Herzens der Enthüllung eines schrecklichen Geheimnisses gewärtig ist, hält der König im Schlosse, umgeben von seinem Gefolge, ein fröhliches Zechgelage ab. Kanonendonner und Trompetenstoß verkünden jeden Trunk, den der König ausbringt. Hamlet tadelt dieses lärmende Gelage; seiner Neigung gemäß, über alles tiefsinnige Betrachtungen anzustellen, philosophiert er, geradeso wie die Dänen durch diese nächtlichen Gelage bei den anderen Völkern in Verruf kämen,

ebenso würden oft einzelne Menschen, obwohl ausgestattet mit den trefflichsten Tugenden, infolge eines kleinen Charakterfehlers in der öffentlichen Meinung geringgeschätzt.

"*Angels and ministers of grace defend us!*" ruft der Prinz sich unterbrechend, überwältigt von dem ersten Schrecken, als er plötzlich den Geist vor sich sieht. Doch bald hat er sich gefaßt:

Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape.
That I will speak to thee: I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane: O answer me!
. . . .
. . . *What may this mean,*
That thou, dead corse, again, in complete steel,
Revisit'st thus the glimpses of the moon,
Making night hideous; . . .
. . . .
Say, why is this? wherefore? what should we do?

(l. c. I, 4 S. 322.)

Doch der Geist antwortet nicht, sondern winkt Hamlet an einen weiter entfernten Ort, wie um anzudeuten, daß die Mitteilung nur für ihn allein bestimmt sei. Hamlet ist auch willens, dem Geist zu folgen, trotz des gegenteiligen Rates von Horatio und Marcellus.

Why, what should be the fear? erwidert ihnen der Prinz.

I do not set my life at a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?

(l. c. I, 4 S. 323.)

Wieder winkt der Geist. Nochmals warnt Horatio den Prinzen dringend, denn das Gespenst könne ihn bis zum Gipfel jenes Felsens locken, der sich von der See zu grausiger Höhe erhebe, dort eine andere Gestalt annehmen und ihn zum Wahnsinn treiben. Der Geist winkt wieder, und mit den Worten "*My fate cries out*" reißt sich Hamlet von den be-

sorgten Freunden los und folgt dem Geist. Bestürzt bleiben Horatio und Marcellus zurück.

Jetzt, da der Geist mit Hamlet allein ist, spricht er und gibt sich zu erkennen. Hamlet hört die niederschmetternde Kunde, die sein prophetisches Gemüt indes dunkel geahnt, daß sein Oheim hinterlistigerweise den Bruder gemordet, indem er, während dieser mittags im Garten schlief, sich heranschlich und ihm tödliches Gift in die Ohren träufelte, so daß der Unglückliche in kurzem eine Leiche war. Aber nicht nur dies. Durch süße Schmeichelworte habe der Mörder die scheinbar tugendhafte Königin verleitet, mit ihm in die Ehe zu treten. Den feigen Brudermord soll Hamlet dem Gebot des Geistes zufolge rächen, seine Mutter aber, die zwar leichtsinnig, aber schuldlos ist an der blutigen Tat, möge er schonen:

> "*But, howsoever thou pursu'st this act,*
> *Taint not thy mind, nor let thy soul contrive*
> *Against thy mother aught: leave her to heaven,*
> *And to those thorns that in her bosom lodge*
> *To prick and sting her.*" (l. c. I, 5 S. 327.)

Doch der Morgen naht und mit dem Scheidegruß "*Adieu! remember me*" verschwindet der Geist.

Der junge Held sinkt unter der Last der wuchtigen Eröffnung beinahe zusammen:

> "*You, my sinews, grow not instant old,*
> *But bear me stiffly up.*" (I, 5 S. 328.)

Ja, gedenken will Hamlet des erhaltenen Auftrages, tilgen will er aus seinem Gedächtnis jegliche Erinnerung an seine Jugendzeit, und das Gebot des Geistes soll allein seine Seele erfüllen.

Hamlet hat, wie wir gesehen, den Entschluß gefaßt, den Mord seines Vaters zu rächen. Auf diesem Entschluß aber beruht die ganze folgende Handlung. Dieser Entschluß wird nun durch die Offenbarung des Geistes in die Seele Hamlet's gesenkt. Die Offenbarung des Geistes repräsentiert also das **erregende Moment der Handlung.**

Wie nun die folgende Handlung in allen Hauptzügen in

letzter Linie auf die Geisteserscheinung zurückgeht, warum der Geist auch fernerhin in den Gang der Handlung einzugreifen für gut befindet, soll im folgenden dargestellt werden.

Hamlet steht noch unter den gewaltigen Eindrücken, die er eben empfangen hat, als wiederholt und laut sein Name an sein Ohr tönt. Horatio und Marcellus sind es, welche die Rufe ausstoßen, denn sie empfinden allmählich Besorgnis über das Schicksal des Prinzen. Hamlet ermuntert sie, näher zu kommen, und nun bestürmen sie den Prinzen mit Fragen nach dem, was zwischen ihm und dem Geist vorgefallen ist. Doch Hamlet hält es einstweilen für das Beste, zu schweigen. Obwohl seine Aufregung begreiflicherweise eine ungeheure ist, weiß er doch in richtiger Erkenntnis seiner Lage, daß ein verfrühtes Bekanntwerden dieser nächtlichen Vorgänge seinem Racheplan nur schaden kann. Denn der König, ohnehin argwöhnisch, — ein schuldiges Gewissen sieht ja überall Verrat — wird sicherlich auch das geringste Anzeichen von Gefahr bemerken und sich zu schützen wissen. Deshalb bittet er die Freunde, niemals etwas von dem, was sie diese Nacht gesehen, zu veröffentlichen. Horatio und Marcellus versprechen es. Aber Hamlet will das Versprechen noch durch einen Eid bekräftigt wissen und ersucht die Freunde, auf sein Schwert zu schwören. Wie um sein Verlangen zu unterstützen, ertönt aus der Tiefe eine schauerliche Grabesstimme: "*Swear.*" Hamlet überkommt eine wilde Lustigkeit:

> "*Ah, ha, boy! say'st thou so? art thou there, true-penny?*
> *Come on,*" — fährt er fort,
> "*you hear this fellow in the cellarage, —*
> *Consent to swear.*" (I, 5 S. 330.)

Hamlet ist, wie wir sehen, durch seine Unterredung mit dem Geist an das Überirdische gewöhnt, während seine Gefährten fast sprachlos vor Schrecken sind. Horatio bringt nur die Worte hervor: "*Propose the oath, my lord.*" Aber als der Prinz die Eidesformel gesprochen hat, macht die Stimme des Geistes abermals die Freunde erbeben, denn unter ihren Füßen vernehmen sie zum zweiten Mal die Aufforderung: "*Swear*". — "*Hic et ubique?*" ruft Hamlet erstaunt aus. Um

das Entsetzen der Freunde zu mildern, läßt er den Platz wechseln, was er, nach den eben erwähnten Worten zu urteilen, schon das erste Mal getan hat, als die Stimme aus der Tiefe kam. Wieder spricht Hamlet die Eidesformel vor, und zum dritten Mal ertönt aus der Tiefe die Stimme: "*Swear.*" Hamlet läßt die Freunde nochmals den Platz wechseln und bittet sie neuerdings, feierlich zu schwören, niemals durch Gebärde oder Wort etwas von ihm zu verraten, so fremd und seltsam er sich auch benehmen möge, da es ihm vielleicht in Zukunft dienlich scheine, ein wunderliches Wesen zur Schau zu tragen. Zum vierten Mal läßt sich der Geist vernehmen: "*Swear.*" — Nachdem die Freunde den Schwur geleistet, entläßt sie Hamlet.

Betrachten wir nun, wie die Geisteserscheinung auf den Helden, sowie auf die Gegenspieler wirkt.

Hamlet ist zwar infolge der Offenbarung des Geistes vom tödlichsten Haß gegen seinen Oheim beseelt, aber trotzdem äußert sich dieses Gefühl nicht in einer entscheidenden Tat, wenigstens nicht für den Augenblick. Die Enthüllung des schrecklichen Geheimnisses hat bei Hamlet zunächst eine vollständige Erschlaffung der physischen und geistigen Kräfte zur Folge. Die Tatsache, daß es überhaupt solche Schurken gibt, erfüllt ihn mit namenloser Traurigkeit. Als Hamlet sich von den Aufregungen der Entsetzensnacht einigermaßen erholt hat, quält er sich vergebens ab, einen brauchbaren Racheplan zu finden. Denn immer steigen in ihm Zweifel auf, welche die Durchführung eines Entschlusses vereiteln.

Die Hamlet beständig quälenden Zweifel hatten schließlich sogar die Person des Geistes in Frage gestellt. Das Schauspiel beseitigt auch dieses stärkste Bedenken. Hamlet sieht mit absoluter Gewißheit in seinem Oheim den schuldbewußten Mörder seines Vaters. Zugleich aber ist für Hamlet die Schwierigkeit, die ihm vom Geist übertragene Aufgabe zu lösen, bedeutend gewachsen. Denn der König sieht sich von seinem Neffen ausspioniert, er wird also voraussichtlich Mittel anwenden, um sich des lästigen Spions zu entledigen. Da gibt der Zufall Hamlet die schönste Gelegenheit an die Hand, dem König zuvorzukommen: er trifft seinen Oheim in

Gebet versunken. Hamlet ist wieder untätig, der Moment scheint ihm nicht richtig gewählt zu sein.

Durch die Herausforderung des Königs infolge des Schauspiels einerseits, durch seine Untätigkeit andererseits ist der Held in eine verhängnisvolle Situation geraten. Die Möglichkeit, das Gebot des Geistes zu vollführen, ist durch Versäumen der günstigen Gelegenheit eine ziemlich unwahrscheinliche geworden. Ist so schon das zweite Erscheinen des Geistes hinreichend begründet, so werden wir durch die folgende Szene von der Notwendigkeit eines nochmaligen Eingreifens des Geistes in die Handlung geradezu durchdrungen.

Ungeduldig harrt die Königin ihres Sohnes. Sie soll ihm nach dem Willen ihres Gatten ernstlich Vorhalt machen über sein Benehmen und womöglich die Ursache dessen, was seine Seele bedrückt, zu erfahren suchen. Die Königin erreicht aber ihre Absicht nicht. Im Gegenteil, Hamlet ist entschlossen, seiner Mutter wegen ihrer zweiten Heirat ernstlich ins Gewissen zu reden. Seine Gereiztheit gegen seine Mutter äußert sich zunächst in spitzigen Antworten auf ihre Fragen. Die Königin will daraufhin ihre Bekehrungsversuche ohne weiteres als unnütz aufgeben: "*Nay, then, I'll set those to you that can speak.*" Aber jetzt gibt Hamlet der Mutter Klarheit über seine Absichten.

"*Come, come,*" sagt er zu ihr,

"*and sit you down; you shall not budge;*
You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you."

(III, 4 S. 380.)

Die Königin, aufs höchste erschrocken, glaubt nicht anders, als ihr Sohn wolle sie in einem Wahnsinnsanfall umbringen und ruft um Hilfe. Polonius, der verabredetermaßen hinter einem als Vorhang dienenden Teppich versteckt ist, stimmt, da er die Königin in Gefahr wähnt, in den Hilferuf ein. Hamlet, einem Impuls des Zornes gegen den Lauscher folgend, zieht den Dolch, stößt durch den Teppich und ersticht den Polonius. Hamlet meint, er habe den König getötet; die Erkenntnis seines Irrtums beunruhigt ihn nicht im geringsten,

ein Benehmen, das durch seine hochgradige Erregung leicht erklärlich ist. Denn er hat jetzt Wichtigeres zu tun. Und nun macht Hamlet wahr, was er seiner Mutter angekündigt hatte, als er ihr sagte, er wolle ihr einen Spiegel vorhalten, worin sie ihr Innerstes erblicken werde. In der Tat, schwer ist die Anklage, maßlos sind die Vorwürfe, die Hamlet gegen seine Mutter erhebt. Wie Dolchstiche dringen der Königin die harten Worte ihres Sohnes ins Herz. Als sich aber Hamlet von seiner Aufregung und seinem Haß gegen den Oheim so weit hinreißen läßt, den König einen Mörder zu nennen,

"*A cutpurse of the empire and the rule,*
That from a shelf the precious diadem stole,
And put it in his pocket,"

da erscheint der Geist seines Vaters von neuem. Hamlet ahnt teilweise den Grund seines Kommens, wenn er ihn frägt:

"*Do you not come your tardy son to chide,*
That, laps'd in time and passion, lets go by
Th' important acting of your dread command?"
"*This visitation*", antwortet der Geist,
"*Is but to whet thy almost blunted purpose.*" —
"*But look*" fährt er fort,
"*amazement on thy mother sits:*
O, step between her and her fighting soul, —
Conceit in weakest bodies strongest works, —
Speak to her, Hamlet." (III, 4 S. 382 und 83.)

Die Königin, die den Geist weder sieht noch hört, ist allerdings entsetzt über ihren Sohn, da er die Augen auf das Leere heftet und mit der körperlosen Luft redet. Ihr Grauen mildert sich aber, als Hamlet sich wieder zu ihr wendet.

Hamlet selbst ist nach der Erscheinung des Geistes ruhiger geworden, der Sturm seiner Gefühle hat sich gelegt. Er ist nachdrücklich wieder an seine heilige Aufgabe erinnert worden, er überhäuft die Mutter nicht mehr mit heftigen Vorwürfen, er berührt auch nicht mehr die unrechtmäßige Besitzergreifung der Krone seitens des Königs. Um zu erreichen, daß seine mahnenden Worte auf fruchtbaren Boden fallen, sucht er die Mutter von seiner gesunden Vernunft zu über-

zeugen. Er warnt sie, sich selbst zu betrügen mit dem Glauben, seine Worte seien nur die Ausgeburt des Wahnsinns; sie solle bereuen, nicht das Unkraut düngen und dadurch dessen Wachstum vermehren. Hamlet will sich schon von seiner Mutter verabschieden, als ihm ein Gedanke durch den Kopf schießt: Soll nicht eine ernstliche Gefahr für ihn und seine Rachepflicht heraufbeschworen werden, so darf der König den Inhalt des Gesprächs mit der Mutter nicht erfahren. Deshalb gibt Hamlet seiner Mutter den sarkastischen Rat, ihrem teuren Gatten diesen ganzen Handel aufzudecken, daß er in keiner wahren Tollheit sei, nur toll aus List. Aber die Königin erwidert ihm:

"*Be thou assur'd, if words be made of breath,*
And breath of life, I have no life to breathe
What thou hast said to me." (III, 4 S. 386.)

Auf die zweite Geisteserscheinung noch einen kurzen Rückblick zu werfen, halte ich für notwendig. Wie Hamlet durch seine Untätigkeit immer weiter von dem erstrebten Ziel abkommt und so die Möglichkeit der Rache gefährdet, ist vor der zweiten Geisteserscheinung ausführlich erörtert worden. Die Gefahr aber wächst noch durch die Ermordung des Polonius. Denn ein scharfsinniger Kopf wie der König mußte, sobald er Kenntnis von der Tat bekam, in dem toten Polonius nur das Opfer eines unglückseligen Irrtums erblicken. Die Rache Hamlet's ist also stumpf geworden, nicht träge; denn Hamlet sagt ja selbst, daß er neben der Kraft auch den Willen habe, zu rächen. Da erscheint der Geist, um den abgestumpften Vorsatz zu schärfen. Ferner war Hamlet über den Auftrag des Geistes hinausgegangen, als er die Mutter mit so maßlosen Vorwürfen überhäufte. Er sollte die Mutter dem Himmel und den Dornen überlassen, „die im Busen ihr stechend wohnen". Und schließlich nennt Hamlet, seiner Leidenschaft nicht mehr Herr, den König einen Mörder, einen Beutelschneider von Gewalt und Reich, ist also im Begriff, der Mutter das Geheimnis zu verraten, das ihm der Geist anvertraute, und zu dessen Schutz ja einst die Stimme aus der Tiefe ertönte. Ob aber die Königin ein solches Wissen vor ihrem Mann hätte verbergen können, mag bezweifelt werden.

Was wäre die Folge gewesen? Der König wäre, sobald er sich entdeckt gesehen, gegen Hamlet mit offener Gewalt vorgegangen, und die Rache wäre für immer vereitelt worden. Das Erscheinen des Geistes aber beseitigt diese Gefahr und ruft Hamlet nachdrücklich seine Pflichten ins Gedächtnis zurück.

Das wiederholte Eingreifen des Geistes in die Handlung bedeutet, in kurzen Worten charakterisiert, ein den Verlauf der Rachehandlung accelerierendes Moment. Denn erstens unterstützt der Geist den Helden aus der Tiefe, als dieser sich der Verschwiegenheit seiner Freunde versichern will, um im Interesse der zu erfüllenden Aufgabe das Bekanntwerden der Geisteserscheinung zu verhindern. Zweitens will der Geist den abgestumpften Vorsatz des Helden schärfen und die die Vollstreckung der Rache hemmenden Umstände beseitigen.

Wenden wir uns jetzt den Gegenspielern zu. Der König hielt schon nach dem von ihm belauschten Gespräch Hamlet's mit Ophelia seines Neffen Anwesenheit am Hofe für gefährlich und beschloß infolgedessen, Hamlet zur Einforderung des schuldigen Tributes nach England zu schicken. Das Schauspiel, der Tod des Polonius zeigen ihm aber, wessen er sich von Hamlet zu versehen hat, und er ist gewillt, dem drohenden Schlag vorzubeugen. Der König übergibt den Begleitern seines Neffen ein Schreiben an den König von England, das ihn, wie er hofft, für immer einer schweren Sorge überheben soll. Zugleich verlangt er Hamlet's sofortige Abreise.

Wie Hamlet auf der Fahrt nach England entkommt, wie er zurückkehrt, ist hier überflüssig, des genaueren zu erörtern. Der König, der seinen Anschlag mißlungen sieht, ersinnt einen neuen, der wohl Hamlet's Tod, aber auch sein eigenes Verderben herbeiführt. Denn in dem fingierten Wettkampf mit Laertes ersticht Hamlet den König mit dem vergifteten Rapier. So erfüllt der Held endlich das Gebot des Geistes.

Die Bedeutung des Geistes in "*Hamlet*" liegt darin, daß er im Gegensatz zu den bisherigen Geistern hervorragenden Anteil an der Handlung nimmt: der Geist veranlaßt durch seine Offenbarung den Entschluß des Helden, von

dem der ganze Verlauf der Handlung abhängt und greift, als der Held durch seine Untätigkeit und Unbedachtsamkeit die Möglichkeit der Rache gefährdet, von neuem fördernd in den Gang der Handlung ein. Aus der „*theatralischen Puppe*“ ist eine organische Kerngestalt geworden. In markanten Worten kennzeichnet Symonds[1]) den Unterschied zwischen Shakspere's Geistern und denen seiner Vorgänger: “*In his hands the Ghost was no longer a phantom roaming in the cold, evoked from Erebus to hover round the actors in a tragedy, but a spirit of like intellectual substance with those actors, a parcel of the universe, in which all live and move and have their being.*”

Der Geist in “*Hamlet*” ist endlich eine echt volkstümliche Figur, denn er illustriert viele von den Vorstellungen, welche sich der Volksglaube von diesen überirdischen Wesen gebildet hatte: so hielt man allgemein die Mitternachtsstunde für die Zeit, in der Geister umzugehen pflegen. Wiederholt wird in unserem Drama betont, daß der Geist des alten Hamlet in der Mitternachtsstunde erscheint. Ferner glaubte man, daß Geister in der nämlichen Kleidung erscheinen, die sie zu Lebzeiten gewöhnlich trugen. Als Horatio dem Hamlet erzählt, wie der Geist dem Marcellus und Bernardo auf der Wache erschienen sei, sagt er:

> “*A figure like your father,*
> *Armed at point, exactly, cap-a-pe,*
> *Appears before them, and with solemn march*
> *Goes slow and stately by them.*” (I, 2 S. 312.)

Und als der Geist wieder erscheint, spricht ihn Hamlet folgendermaßen an:

> “*What may this mean,*
> *That thou, dead corse, again, in complete steel,*
> *Revisit'st thus the glimpses of the moon,*
> *Making night hideous.*” (I, 4 S. 322.)

Bei Shakspere finden sich wiederholt Anspielungen auf den alten Aberglauben, der besagt, daß gewisse Personen die Macht hätten, Geister zu beschwören. Gelehrsamkeit

---

[1]) Symonds, l. c., S. 240.

wurde als die *conditio sine qua non* für den Beschwörer betrachtet. So sagt Marcellus zu Horatio mit Beziehung auf den Geist:

"Thou art a scholar; speak to it, Horatio."

(I, 1 S. 300.)

Geister sind selten mehr als einer Person sichtbar, auch wenn mehrere anwesend sind. Wir erinnern uns, daß im III. Akt, als der Geist dem jungen Hamlet in Gegenwart der Königin erscheint, diese den Geist weder sieht noch hört.

Geister, hieß es, beobachten ein hartnäckiges Schweigen, bis sie von der Person angesprochen werden, der ihr Erscheinen gilt. Daher fragt Hamlet den Horatio mit Beziehung auf den Geist: *"Did you not speak to it?"*, worauf Horatio erwidert:

"My lord, I did;
But answer made it none; yet once, methought,
It lifted up its head and did address
Itself to motion, like as it would speak."

(I, 2 S. 312.)

Allgemein war man überzeugt, daß die Geister besondere Beweggründe haben, wenn sie das Reich der Toten verlassen, so z. B. um einen Mörder der verdienten Strafe zu überliefern usw. Daher beschwört Horatio den Geist:

"If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me."

Aus einer Stelle in unserem Drama kann man entnehmen, daß das Umgehen von Geistern oft auf dem Weg der Strafe verhängt wurde. Denn der Geist sagt zu Hamlet:

"I am thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away." (I, 5 S. 324 u. 325.)

Geister, sagte man, können das Tageslicht nicht vertragen und verschwinden, sobald der Hahn den nahenden Morgen verkündet. Der Geist von Hamlet's Vater sagt:

"But soft! methinks I scent the morning air;
Brief let me be." (I, 5 S. 326.)

Viel Geltung hatte endlich die Ansicht, daß jemand, der über den Platz ging, auf dem ein Geist gesehen wurde, dem bösartigen Einfluß dieses Geistes unterworfen war. Deshalb sagt Horatio mit Beziehung auf den Geist:

"But, soft, behold! lo, where it comes again!
I'll cross it, though it blast me." (I, 1 S. 304.)

Wie in "*Grim the Collier of Croydon*" und "*Hamlet*", so bedeutet in Chapman's "*Revenge of Bussy d'Ambois*" die Geisteserscheinung das erregende Moment der Handlung.

10. *Revenge of Bussy d'Ambois.*

Die Vorgeschichte unseres Dramas hat Chapman unter dem Titel "*Bussy d'Ambois*" ebenfalls dramatisiert. Dieselbe soll zur Erleichterung des Verständnisses in Kürze wiedergegeben werden.

Bussy d'Ambois wird von Monsieur an den Hof des französischen Königs Henri gezogen. Monsieur, der Bruder des Königs, trachtet nach der Krone und glaubt in Bussy einen Mann gefunden zu haben, der ihn in seinem Vorhaben unterstützen würde. — Er sieht sich aber bald in seinen Voraussetzungen getäuscht. Dieser Umstand und der weitere, daß Bussy die Gräfin Montsurry, um deren Gunst Monsieur vergeblich sich beworben hat, zu seiner Geliebten macht, verwandelt die beiden Freunde in tödliche Feinde.

Das rücksichtslose Benehmen Bussy's am Hofe den Damen wie den hohen Aristokraten gegenüber ruft überall Feindschaft hervor, insbesondere auch bei dem Herzog von Guise. In Verbindung mit dem Herzog von Guise und Monsieur beschließt nun der betrogene Graf Montsurry Bussy's Tod. Von Montsurry in Sicherheit eingewiegt, geht Bussy in sein Verderben und unterliegt den Dolchen der Mörder.

In "*Revenge of Bussy d'Ambois*" erscheint nun der Geist des ermordeten Bussy seinem Bruder Clermont d'Ambois und fordert ihn auf, seine Rache zu betreiben. Zugleich wünscht der Geist die Rache durch Clermont allein vollstreckt zu

sehen. Bemerkenswert ist hier, daß der Dichter die Geisteserscheinung dem Zuschauer nicht vor Augen führt, sondern in einem Dialog zu Beginn des Stückes von ihr berichten läßt. Da der Geist durch seine Racheforderung einerseits in dem Helden den Entschluß zur Rache hervorruft, andrerseits den Beginn der steigenden Handlung verursacht, kann man sagen, daß er das erregende Moment der Handlung repräsentiert.

Clermont indes beschließt, die Rache nicht in feiger, hinterlistiger Weise zu üben, sondern schickt Montsurry eine schriftliche Herausforderung, welche diesem mit List, unter Beihilfe des Grafen Renel, eines Getreuen des d'Ambois, eingehändigt wird. Aber allmählich gerät das Rachewerk ins Stocken, die dramatische Handlung wird bis zur Unverständlichkeit kompliziert, die Charaktere entwickeln sich nicht in konsequenter Weise. Denn Clermont und sein Schwager Baligny geraten in Feindschaft, Clermont tritt mit Guise, trotzdem dieser ein Mitverschworener gegen Bussy war, in das freundschaftlichste Verhältnis. Guise entzweit sich mit dem Bruder des Königs, der König selbst sinnt auf Guise's Verderben.

Endlich erträgt es Bussy's Geist nicht länger und erscheint dem Clermont in Gegenwart des Herzogs von Guise, für den er unsichtbar bleibt, und fordert dringend Rache. Er erklärt zugleich, daß er an Monsieur gerächt sei, indem dieser während seines Aufenthaltes in seiner niederländischen Provinz zugrunde ging.

Bussy's Geist erscheint in einer weiteren Szene dem Grafen Renel sowie den Damen Charlotte, Baligny's Gattin, und Tamyra, der Gräfin von Montsurry. Tamyra, seine ehemalige Geliebte, will ihn küssen, was aber der Geist mit folgenden Worten abwehrt:

"*Forbeare. The ayre, in which*
My figures liknesse is imprest, will blast,
Let my reuenge for all loues satisfie,
In which (dame) feare not, Clermont shall not dye;
No word dispute more, vp, and see th'euent."

(Pearson, V, 1 S. 172.)

Dann wendet sich der Geist an Renel und fordert ihn auf, die Türen zu schließen, wenn Montsurry eingetreten sei, damit er nicht entwischen könne.

Das Wiederholen der Racheforderung von seiten des Geistes, welches bezweckt, das ins Stocken geratene Rachewerk wieder in Fluß zu bringen, sowie die Anweisung, welche der Geist hier gibt, um den Mörder möglichst bald und sicher zur Rechenschaft zu ziehen, enthalten für das Fortschreiten der Handlung ein accelerierendes Moment.

In einem kurzen Monolog endlich, den der Geist nach dem Weggang der Damen und des Grafen Renel spricht, bereitet er uns auf die Katastrophe vor:

"The blacke soft-footed houre is now on wing,
Which for my just wreake, Ghosts shall celebrate,
With dances dire, and of infernall state."

(V, 1 S. 172.)

Bevor aber die Rache an Montsurry vollzogen wird, fällt Guise durch die Mörder des Königs, der ihn wegen seiner Macht schon längst dem Tode geweiht hatte. Erst nach dessen Untergang kommt die Reihe an Montsurry, der von Clermont zum Zweikampf gezwungen wird und darin fällt. Die Rache ist damit vollstreckt, und jetzt treten die Geister aller im Stück Erschlagenen nebst Bussy d'Ambois' Geist auf und tanzen unter Musik um den Leichnam des Montsurry herum.

Auch der Geist Bussy's illustriert einige von den Vorstellungen, welche der Volksglaube von den Geistern hatte.

So dachte man sich die Geister in der Regel als schattenhafte, wesenlose Gestalten. Als die Gräfin Montsurry den Geist Bussy's küssen will, verwehrt es dieser mit den Worten:

"Forbeare. The ayre, in which
My figures liknesse is imprest, will blast."

(V, 1 S. 172.)

Wie schon erwähnt, war man der Meinung, daß ein Geist selten mehr als einer Person sichtbar sei, auch wenn mehrere Personen anwesend seien. Als der Geist Bussy's

seinem Bruder Clermont in Gegenwart des Herzogs von Guise erscheint, bleibt er für letzteren unsichtbar.

Seneca's Einfluß bekundet sich vor allem in der Charakteranlage des Hauptхelden Clermont, von dem Ward folgende prägnante Schilderung entwirft: *"He is a 'Senecal man', a philosopher who contemns the minions by whom he is surrounded. Yet he is not the less brave, because he can 'contain' his 'fire, as hid in embers'. He adheres with loyal fidelity to his patron Guise, after whose death he commits suicide in the spirit of a true Stoic."*[1]) — Ganz besonders aber läßt die Sprache Chapman's auf ein eingehendes Studium des römischen Tragödiendichters schließen. Seneca's rhetorische Weitschweifigkeit, seine Neigung zu philosophischen Reflexionen, Bildern und Gleichnissen, das alles findet sich in unserem Drama in reicher Fülle.

11. *Macbeth.*

Das einzige Drama, in dem der Geist dazu dient, den höchsten Punkt der steigenden Handlung mächtig herauszuheben, ist Shakspere's *"Macbeth"*. Zugleich symbolisiert der Geist die Gewissensqualen des Mörders.

Die vor dem Höhepunkt liegenden Ereignisse werden als bekannt vorausgesetzt.

Macbeth hat das Ziel seiner Wünsche erreicht: in Scone wird er zum König gekrönt. Aber jetzt beängstigt ihn jene Weissagung, welche die drei Schicksalsschwestern Banquo gegeben haben, und alsbald ist sein Entschluß gefaßt. Für Banquo's Stamm will er sein Herz nicht befleckt haben. Mit heuchlerischer Freundlichkeit bittet er Banquo, am Abend bei dem festlichen Krönungsmahle sein Gast zu sein. Der Arglose ahnt nicht, daß seine letzte Stunde nahe ist.

Der gesamte Adel des Landes hat sich im Prunksaale des Schlosses versammelt, um die Krönung des Königs festlich zu begehen. Bevor Macbeth seine Gäste willkommen heißt, bringt ihm einer der gedungenen Mörder die Nachricht, daß Banquo sein Leben ausgehaucht habe. Dagegen sei dessen

[1]) Ward II, S. 420.

Sohn Fleance entkommen. Der letztere Umstand ist zwar ein Wermutstropfen in seinen Freudenbecher, aber Macbeth ist einstweilen mit dem Erreichten zufrieden. Als liebenswürdiger Wirt begrüßt er seine Gäste, bedauert, daß Banquo noch nicht eingetroffen ist, indem er zugleich die heuchlerische Versicherung gibt, daß er lieber Unhöflichkeit von dem Freund voraussetzen als wegen eines Unfalles ihn bedauern möchte. Eben will sich Macbeth selbst an der Tafel niederlassen, da erblickt er etwas, was ihm das Blut in den Adern erstarren macht: sein Stuhl ist von Banquo's Geist besetzt. Das Benehmen des Königs, der bleichen und verstörten Antlitzes auf seinen Platz stiert, erregt bei seinen Gästen das größte Befremden. Ross, ein Höfling, fordert diese auf, sich zu erheben, da dem König nicht wohl sei. Doch dem widerspricht Lady Macbeth. Sie sollten den König nicht beachten, das sei nur ein augenblicklicher Anfall, der schnell wieder vorübergehe. Lady Macbeth glaubt ihrerseits den König von plötzlichen Gewissensbissen gepeinigt und ergießt ob dieser unmännlichen Furcht die ganze Schale ihres Spottes über den Gemahl. Endlich wird Macbeth von seinem Peiniger erlöst; der Geist verschwindet. Daß Verstorbene von den Gräbern erstehen "*with twenty mortal murders on their crowns*", dünkt dem König seltsam und unerhört. In seinem Selbstgespräch wird er von Lady Macbeth unterbrochen, welche ihn an seine Pflicht als Gastgeber erinnert:

"*My worthy lord,*
Your noble friends do lack you." (III, 4, 83 f.)

Indem der König den Gästen gegenüber sein Benehmen mit einem alten Leiden entschuldigt, ergreift er den vollen Becher, um auf das Wohl aller Anwesenden, sowie seines Freundes Banquo zu trinken. Aber gleichsam als hätte Macbeth den Geist des Erschlagenen beschworen, erscheint derselbe zum zweiten Mal inmitten der Versammlung.

"*Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!*"

ruft Macbeth voll Entsetzen dem Gespenst zu. Wie niederschmetternd der Eindruck ist, den der Anblick dieses gräßlichen Schattens bei dem sonst so unerschrockenen König

hervorbringt, zeigen am besten die Worte, die er an den Geist richtet:

> *"What man dare, I dare:*
> *Approach thou like the rugged Russian bear,*
> *The arm'd rhinoceros, or the Hyrcan tiger;*
> *Take any shape but that, and my firm nerves*
> *Shall never tremble."* (III, 4, 99 ff.)

Mit der Krönung Macbeth's zum König sind wir auf dem Höhepunkt der dramatischen Entwicklung angelangt, der in dem festlichen Krönungsmahle lebendig veranschaulicht wird. Dem Dichter aber genügt diese Hervorhebung des Höhepunktes noch nicht. Jetzt, nachdem Macbeth das heißerstrebte Ziel erreicht hat, ringt sich das mit Verbrechen belastete Gewissen zu einem qualvollen Aufschrei durch, was in der durch den Anblick des Geistes verursachten Gemütserschütterung seinen ergreifenden Ausdruck findet. Die dramatische Wirkung dieser Szene charakterisiert Freytag treffend: „*Das Ringen mit dem Geist und die fürchterlichen Gewissenskämpfe des Mörders sind in der unruhigen Szene, zu welcher die festliche Gesellschaft und der Königsglanz den wirksamsten Kontrast bilden, mit einer Wahrheit und wilden Poesie geschildert, bei der das Herz des Hörers erbebt.*"

Aber die Geisteserscheinung dient nicht nur dazu, die dramatische Wirkung der Höhepunktszene zu verstärken, sie bedeutet auch ein den weiteren Verlauf der Handlung accelerierendes Moment. Denn abgesehen davon, daß der leidende Gemütszustand des Königs die sofortige Aufhebung des Krönungsmahles erheischt, eilt Macbeth, durch die Geisteserscheinung in hohem Grad über seine Zukunft beunruhigt, am nächsten Morgen wiederum zu den Schicksalsschwestern, wo er die zweite verhängnisvolle Weissagung erhält, die ihn auch fernerhin den blutigen Pfad des Verbrechens verfolgen heißt, bis ihn eben dieser Weissagung zufolge in Macduff die rächende Nemesis erreicht.

Die Kaltblütigkeit, die verzweifelte Tapferkeit, mit der Macbeth dem Tod ins Auge schaut, erinnert natürlich an die

---

[1]) Freytag, l. c., S. 112.

Todesverachtung, welche die Seneca'schen Charaktere auszeichnet.

Der „Geist" verursacht den Beginn der fallenden Handlung in "*Second Maiden's Tragedy*", "*Antonio and Mellida*", "*The White Devil*".

12. "*The Second Maiden's Tragedy.*"

Ein Tyrann hat den rechtmäßigen König Govianus des Thrones beraubt. Überdies sucht der Tyrann noch die Braut von Govianus zu seinem Weibe zu machen. Allein die "*Lady*" erklärt auf das Bestimmteste, daß sie nie einen anderen lieben werde als Govianus. Da der Tyrann die "*Lady*" nicht zur Heirat mit ihm bestimmen kann, will er sie wenigstens zu seiner Geliebten machen. Er schickt schließlich einen Edelmann, Sophonirus, zu ihr mit dem Auftrag, sie mit Gewalt zu ihm zu bringen, wenn sie nicht gutwillig auf diesen Plan des Tyrannen eingehen sollte. Sophonirus wird von Govianus erschlagen. Aber angesichts des gewalttätigen Vorgehens des Tyrannen glaubt die "*Lady*" ihre Ehre nur durch den Tod retten zu können und begeht Selbstmord.

Als der Tyrann hiervon Kenntnis erhält, ist er außer sich vor Kummer und Wut. Er läßt das Grab der "*Lady*" öffnen und den Leichnam in seinen Palast bringen. Hier schmückt er die Tote mit den kostbarsten Kleidern und Juwelen und gibt ihr die Beweise der zärtlichsten Liebe.

Mittlerweile besucht Govianus das Grab der "*Lady*". Da erscheint ihr Geist und erzählt Govianus, daß der Tyrann die Ruhe der Toten gestört habe und daß er dem Leichnam die überschwänglichsten Zärtlichkeiten erweise. Ja, um auf dem bleichen Antlitz wieder den Anschein des Lebens hervorzurufen, wolle er es von kunstvoller Hand bemalen lassen. Mit der Bitte, der Toten die Ruhe wiederzugeben, verschwindet der Geist. Govianus ist entschlossen, dieser Bitte zu willfahren und den unerhörten Frevel an dem Tyrannen zu rächen.

Die Grabesschändung der "*Lady*" von seiten des Tyrannen ist der Höhepunkt des Dramas, zugleich der Höhepunkt in der verbrecherischen Laufbahn des Tyrannen. Jetzt beginnt der Umschwung oder die fallende Handlung.

welche durch die Geisteserscheinung in Bewegung gesetzt wird. Denn die Worte des Geistes bewirken in Govianus den Entschluß zur Rache, von welchem die folgende Handlung abhängt.

Govianus gelingt es, in einer Verkleidung vor den Tyrannen zu gelangen, angeblich um das Gesicht der "*Lady*" zu bemalen. Er bemalt es wirklich, aber mit tödlichem Gift. Seiner Gewohnheit gemäß küßt der Tyrann das Gesicht der verstorbenen "*Lady*". Da wirft Govianus seine Verkleidung ab und eröffnet dem Tyrannen, daß er vergiftet sei und daß der Geist der "*Lady*" ihm die Rache anbefohlen habe. Jetzt erscheint dieser zum zweiten Male und lobt Govianus für seine Tat.

Govianus wird wieder zum König ausgerufen. In feierlicher Prozession, welcher auch der Geist folgt, läßt Govianus den Leichnam der "*Lady*" an seine Ruhestätte zurückbringen.

Wie ein alter Volksglaube besagte, wurde das Kommen eines Geistes durch gewaltiges Getöse angekündigt: "*The coming of a Spirit is announced some time before its appearance by a variety of loud and dreadful noises.*" [1]) Hören wir, wie die Ankunft des Geistes in unserem Drama gemeldet wird: "*On a sudden, in a kind of noise like a wind, the doors clattering, the tombstone flies open, and a great light appears in the midst of the tomb; his lady as went out, standing before him all in white, stuck with jewels, and a great crucifix on her breast.*"

(Dodsley-Hazlitt, Bd. X, IV, 4.)

13. *Antonio and Mellida* von Marston.

Die Herzöge von Venedig und Genua, Piero Sforza und Andrugio, hegen tiefen, unaussprechlichen Haß gegeneinander. Im Gegensatz zu ihren Vätern sind Antonio und Mellida in herzlicher Liebe einander zugetan. Nach vielen Wechselfällen gelingt es Andrugio und seinem Sohn Antonio, mit Hilfe einer List von Sforza die Einwilligung in die Heirat seiner Tochter Mellida mit Antonio zu erzwingen. Die Ver-

---

[1]) Brand, l. c. II. S. 423.

mählung der beiden Liebenden wird gefeiert. — Das ist in kurzen Worten der Inhalt des 1. Teiles von "*Antonio and Mellida*", dessen Kenntnis notwendig ist zum Verständnis des 2. Teiles, auch betitelt: "*Antonio's Revenge*".

Schon der nächste Morgen soll Zeuge schauerlicher Verbrechen sein. Am Abend des Hochzeitstages hat nämlich Piero Sforza dem Becher Andrugio's Gift beigemischt, das in der Nacht Andrugio's Tod herbeiführt. In der gleichen Nacht hat Sforza's Helfershelfer, Strotzo, den Venetianer Feliche, Antonio's Freund, erdolcht. Mit schmählicher Lüge sucht der Herzog diese dunkle Tat zu rechtfertigen. Er selbst, Sforza, habe diesem ehebrecherischen Buben das Leben genommen, da er mit seiner Tochter Mellida auf offener Tat ertappt worden sei. Während der Herzog noch spricht, kommt Strotzo und bringt die Nachricht, daß die Freude über den unerwarteten Glücksumschwung Andrugio getötet habe.

Auf die Meldung von der Versöhnung der beiden Herzöge ist Andrugio's Gemahlin, Maria von Ferrara, an Sforza's Hof gekommen, um ihren Gatten nach langer Trennung wiederzusehen. In Anbetracht der politischen Vorteile, auch infolge der alten, wiedererwachten Liebe trägt sich Sforza mit dem Gedanken, die schöne Witwe zu heiraten, um deren Gunst er sich einst vergeblich beworben hatte, was ja als die Wurzel der Feindschaft zwischen Sforza und Andrugio anzusehen ist. Um aber diesen Plan verwirklichen zu können, muß Antonio vernichtet werden. Mellida wird wegen des angeblichen Ehebruchs von ihrem Vater vor ein Gericht gestellt. Als Hauptbelastungszeuge soll Strotzo auftreten und aussagen, er habe, von Antonio bestochen, Mellida bei ihrem Vater verleumdet, geradeso wie er den alten Andrugio auf Betreiben Antonio's umgebracht habe.

Doch über Piero's Haupt zieht sich ein drohendes Gewitter zusammen. Als Antonio zu nächtlicher Stunde am Grabe seines Vaters betet, erscheint ihm der Geist Andrugio's, enthüllt ihm, daß er durch Sforza vergiftet worden sei, und fordert ihn zur Rache auf:

> "*I was empoison'd by Piero's hand.*
> *Revenge my blood!*" (Bullen, Bd. 1, III, 1. S. 144.)

Auch bestärkt der Geist Antonio in seiner Überzeugung von der Unschuld Mellida's. Endlich macht der Geist die betrübende Mitteilung, daß Antonio's Mutter Maria gesonnen sei, mit dem Herzog Sforza in die Ehe zu treten, einem Manne, der sie des Gatten beraubt habe und danach trachte, sie auch ihres Sohnes zu berauben. Der Geist kündigt deshalb seinen Besuch bei seiner ehemaligen Gattin an. Indem er seinem Sohne nochmals die Rachepflicht auf die Seele bindet (*Invent some stratagem of vengeance*) und ihn mit einem Seneca'schen Verse [1]) zur Energie aufmuntert, verschwindet er.

Die Geisteserscheinung bezeichnet einen Wendepunkt im Gang der Handlung. Das Spiel oder die Aktion, deren Seele Sforza ist, treibt die Handlung bis zu einer gewissen Höhe (Ermordung Andrugio's und Feliche's, Sforza's Plan zur Vernichtung Antonio's). Antonio, der Repräsentant des Gegenspieles oder der Reaktion, scheint durch Sforza's Pläne dem Untergang geweiht. Da erscheint der Geist und ruft durch seine Mitteilung in Antonio den Entschluß zur Rache hervor, von dem die ganze folgende Handlung abhängt. Die Offenbarung des Geistes verursacht also den Beginn der fallenden Handlung.

Der Geist greift aber auch fernerhin in den Gang der Handlung ein, geht umher *„wie ein Theaterregisseur, der nachsieht, ob alles in Ordnung ist“* [2]) und bereitet uns endlich auf die Katastrophe vor.

Dem Gebot des Geistes gemäß beginnt Antonio die Rache, indem er Piero's Söhnlein Julio am Grabe seines Vaters hinschlachtet. Rührend ist die Bitte des unschuldigen Kindes, es um seiner Schwester willen zu schonen. Und fast scheint es, als ob Antonio der Regung eines edleren Gefühles nachgeben wolle. Wenigstens seine Worte: "*O, for thy sister's sake, I flag revenge*" (III, 1 S. 150) lassen dies vermuten. Aber da ertönt aus der Tiefe die Stimme des Geistes: "*Revenge*", gleich als ob Andrugio seinen Sohn hätte warnen wollen, einer plötzlichen Anwandlung von Mitleid zu unterliegen. In

---

[1]) "*Scelera non ulcisceris, nisi vincis*" (*Thyestes* 195—96).

[2]) Cf. *Shakespeare-Jahrbuch* 33, S. 99.

der Tat. Antonio bleibt bei seinem ursprünglichen Entschlusse, und der bedauernswerte Julio muß sterben, weil Piero's Blut in seinen Adern fließt.

Wie Andrugio's Geist vorhergesagt hat, erscheint er auch seiner einstigen Gemahlin Maria. Diese, im Begriff sich zur Ruhe zu begeben, findet den Geist ihres Mannes auf ihrem Bette sitzend. Mit strengen Worten macht der erzürnte Geist der Erstaunten Vorhalt wegen ihres lieblosen Entschlusses, Sforza zu heiraten. Doch ruft er ihr zu:

> *"I pardon thee, poor soul! O shed no tears;*
> *Thy sex is weak."* (III, 2 S. 154 und 155.)

Des weiteren unterrichtet er sie von dem gewaltsamen Ende, das er durch Sforza gefunden hat, und bittet sie, sich mit ihrem Sohn gegen den Herzog zu verbinden. Des letzteren Liebeswerben solle sie scheinbar begünstigen, bis der richtige Zeitpunkt für die Rache gekommen sei. Kaum hat der Geist ausgesprochen, als Antonio hereintritt, den von Julio's Blut befleckten Dolch in der Hand. An Antonio richtet nun der Geist die Mahnung, eine Verkleidung anzulegen, um so besser an Sforza's Hofe eine Gelegenheit zur Rache wahrzunehmen.

Wie wir sehen, begnügt sich der Geist nicht, in dem Helden den Entschluß zur Rache wachzurufen, er hält noch ein weiteres Eingreifen in die Handlung für notwendig. Denn erstens läßt er aus der Tiefe den Ruf *"Revenge"* ertönen, um Antonio zur Grausamkeit gegen die Familie seines Mörders aufzustacheln und ihn so in dem Entschlusse zur Rache zu bestärken. Zweitens fordert er seine Gemahlin Maria auf, sich mit ihrem Sohne gegen Sforza zu verbinden. Endlich gibt er seinem Sohne Anweisungen, welche die Vollführung der Rache erleichtern sollen. Alle diese Bemühungen des Geistes zielen natürlich auf eine Förderung, bzw. Beschleunigung der Rache ab, mit anderen Worten, in dem wiederholten Erscheinen des Geistes haben wir ein accelerierendes Moment zu erblicken.

Eingedenk der Worte des Geistes verkleidet sich Antonio als Narr, um besser dem Rachewerk dienen zu können.

An dem nun folgenden Gerichtstage wird Strotzo nach

seiner lügenhaften Aussage von Piero Sforza selbst erwürgt. Gleich darauf eilt Alberto mit der Nachricht herbei. Antonio habe sich in einem Anfalle geistiger Störung von einem Turme in die hochgehende See gestürzt. In Wirklichkeit wohnt Antonio, mit dessen Einverständnis Alberto obiges Gerücht verbreitet hat, als Narr verkleidet der Gerichtssitzung bei. Der unglücklichen Mellida bricht diese fingierte Schreckenskunde das Herz: sie wird ohnmächtig hinausgetragen und stirbt.

Den letzten Akt eröffnet Andrugio's Geist mit einem Monologe, den er mit zwei Versen aus Seneca's "*Octavia*" (629—30) einleitet:

> "*Venit dies tempusque quo reddat suis*
> *Animam nocentem sceleribus.*"

Mit unwiderstehlicher Gewalt drängt es den Geist, sein überströmendes Gefühl der Freude dem Publikum mitzuteilen: Endlich werde sein Todfeind Piero von der gerechten Strafe ereilt werden. Eine Verschwörung habe sich gegen den Herzog gebildet. Die Stände Venedigs, von dem verbrecherischen Treiben des Tyrannen Sforza in Kenntnis gesetzt, wären in Haß gegen ihn entbrannt und könnten kaum noch zurückgehalten werden, in offenen Aufstand auszubrechen:

> "*O, now triumphs my ghost,*
> *Exclaiming, Heaven's just, for I shall see*
> *The scourge of murder and impiety.*"
>
> (V, 1, S. 178.)

Indem Andrugio's Geist uns von der gegen Sforza gebildeten Verschwörung, sowie von dem drohenden Aufruhr der Stände Venedigs unterrichtet, weckt er in uns die Ahnung von Piero's nahem Ende, bereitet uns also auf die Katastrophe vor.

Ungeachtet des Todes seiner Tochter, will Sforza seine Hochzeit mit Maria von Ferrara nicht länger hinausschieben, sondern noch an demselben Tage feiern. Das ist aber die Gelegenheit, welche die Verschworenen Antonio, Pandulfo und Alberto zur Durchführung ihres Racheplanes ausersehen haben. Sie besuchen maskiert das Fest. Auf ihre Bitten befiehlt Herzog Sforza allen Anwesenden, den Saal zu ver-

lassen. Nun da sie mit Piero allein sind, überfallen die Verschworenen den Herzog, fesseln ihn und reißen ihm die Zunge aus. Unter beißenden Spottreden zeigen sie ihm sodann die Leiche seines ermordeten Sohnes und stoßen ihn schließlich mit ihren Schwertern nieder.

Selbstredend hat sich Andrugio's Geist diesen herzerquickenden Anblick nicht entgehen lassen, sondern wohnt diesem Schauspiel von Anfang bis zu Ende bei und weidet sich an den Qualen seines Opfers.

Die Ähnlichkeit, welche der Geist Andrugio's mit dem Geist im "*Hamlet*" aufweist, ist geradezu auffallend. In beiden Dramen erscheint der Geist des durch Gift ermordeten Vaters dem Sohne, bewirkt in ihm den Entschluß zur Rache, von dem die ganze folgende Handlung abhängt, und greift auch weiterhin fördernd in den Gang der Handlung ein. Interessant ist, daß in beiden Dramen der Geist einmal aus der Tiefe heraufspricht. Ferner erscheint der Geist einmal Mutter und Sohn, allerdings in beiden Dramen unter ganz verschiedenen Umständen.

Die zahlreichen lateinischen Zitate, denen man beim Lesen der Tragödie begegnet, stammen natürlich von Seneca. Als gelehriger Schüler des römischen Meisters und seiner Nachahmer — außer "*Hamlet*" denke man namentlich an die "*Spanish Tragedy*" und den "*Titus Andronicus*" — zeigt sich der Dichter besonders in V. 5, indem er uns hier ein Bild voll entsetzlicher Greuel vor Augen führt. Die Rächer reißen dem Herzog Sforza die Zunge aus und zeigen ihm die zerstückelte Leiche seines Sohnes in einer Schüssel. Endlich gemahnt die Sprache Marston's in dem rednerischen Bombast und in den philosophischen Reflexionen an Seneca.

14. "*The White Devil, or Vittoria Corombona*" von Webster.

Paulo Giordano Ursini, Herzog von Brachiano, ist mit Isabella, der Schwester des Herzogs Franzisco de Medicis, verheiratet. Doch die Neigung zu seiner Gemahlin erkaltet immer mehr, nachdem Brachiano die schöne Venetianerin Vittoria Corombona, die Gattin des Camillo, kennen gelernt hat. Der Wunsch, den Gegenstand seiner glühenden Liebe

ungestört besitzen zu können, bringt in Brachiano den ruchlosen Plan zur Reife, seine Gemahlin sowohl wie Vittoria's Mann aus dem Wege zu räumen. Mit der Ermordung Isabella's beauftragt Brachiano einen gewissenlosen Arzt. Camillo zu beseitigen, erbietet sich der Bruder Vittoria's, Flamineo, eine in jeder Hinsicht dem Herzog Brachiano ergebene Kreatur.

Kurz nachdem diese Verbrechen geschehen sind, wird Vittoria vor einen geistlichen Gerichtshof gestellt, um sich wegen Ehebruchs zu verantworten. Das Urteil des Gerichts geht dahin, Vittoria in eine Besserungsanstalt zu überführen.

Auf die Nachricht von dem Tod seiner Schwester Isabella richtet sich Franzisco's Verdacht ganz natürlich gegen Brachiano und er sinnt auf Rache an seinem Schwager und dessen Spießgesellen. Wie um einen inneren Antrieb zu energischer Rachetat zu erhalten, will Franzisco das Angesicht seiner toten Schwester gleichsam vor sein geistiges Auge zaubern:

> "*To fashion my revenge more seriously,*
> *Let me remember my dead sister's face:*
> *. . . . . I'll close mine eyes,*
> *And in a melancholic thought I'll frame*
> *Her figure 'fore me.*"
>
> (Hazlitt, Bd. 2, III, 3 S. 78 u. 79.)

Doch was ist das? Hat ihm seine Einbildungskraft dieses Trugbild geschaffen, oder steht wirklich Isabella's Geist vor ihm? An die Existenz von Geistern glaubt der Herzog nicht, er hält die Erscheinung für eine Ausgeburt seiner überreizten Phantasie: der Gedanke bewirke, gleich einem geschickten Gaukelkünstler, daß wir Dinge für übernatürlich hielten, die, wie eine Krankheit, ihre gewöhnliche Ursache hätten:

> "*How strong*
> *Imagination works! how she can frame*
> *Things which are not! . . .*
> . . . .
> *Thought as a subtle juggler, makes us deem*
> *Things supernatural, which have cause*
> *Common as sickness.*" (III, 3, S. 79.)

Indessen steht Isabella's Gestalt doch so deutlich vor ihm, daß er ihr Bildnis zeichnen könnte:

"*Methinks she stands afore me,*
And by the quick idea of my mind,
Were my skill pregnant, I could draw her picture."

Es ist meine Melancholie, sagt sich der Herzog wieder, fragt aber den Geist: "*How cam'st thou by thy death?*", und unmittelbar darauf schilt er sich selbst aus wegen seiner törichten Frage:

"*How idle am I*
To question mine own idleness!" (III, 3 S. 79.)

Die Aktion oder die Intrigen der Spieler führen die Handlung bis zum Höhepunkt (Ermordung Isabella's und Camillo's). Herzog Franzisco, der Vertreter der Gegenspieler oder der Reaktion, sinnt wohl auf Rache, aber er hat noch keinen festen Entschluß gefaßt, er bedarf eines inneren Antriebes zur Rache. Das zeigen seine Worte:

"*To fashion my revenge more seriously,*
Let me remember my dead sister's face."

Der Geist aber bringt in ihm, wenn auch stillschweigend mahnend, einen Entschluß zur Reife. Denn der Herzog beginnt sofort, einen bestimmten Plan bis ins einzelne auszuarbeiten und alsbald zur Ausführung zu bringen. Der Geist veranlaßt also das energische Eingreifen der Gegenspieler, den Beginn der fallenden Handlung.

Des Herzogs Racheplan gemäß muß zunächst Vittoria mit List aus der Besserungsanstalt entfernt werden, um auch sie zur Rechenschaft ziehen zu können. Deshalb schreibt der Herzog Vittoria einen Brief, worin er ihr seine Liebe erklärt und sich erbietet, sie aus jener Anstalt zu entführen und in Florenz zu heiraten. Dieser Brief fällt Brachiano in die Hände, der von wahnsinniger Eifersucht erfaßt zu seiner Geliebten eilt und sie zur Rede stellt. Nach einer heftigen Szene finden sich die Liebenden wieder, und Brachiano will von der List seines Feindes den besten Gebrauch machen, indem er selber Vittoria entführt und in Padua zu seiner Gemahlin macht, nicht ahnend, daß er gerade damit Francisco's Absicht erfüllt.

Zum Vollstrecker der Rache erwählt sich der Herzog einen Grafen Lodovico, dessen Zurückberufung aus der Verbannung Franzisco vom Papste erwirkt. Franzisco tritt als Mohr unter dem Namen Mulinassar bei Brachiano in Dienst, während Lodovico und sein Freund Gasparo sich am Hofe Brachiano's zu Padua als zwei ungarische Edelleute vorstellen, die lange Jahre dem Kaiser gedient und zuletzt auf Malta gegen die Feinde Christi gekämpft hätten. Jetzt aber wollten sie der Welt entsagen und in einen Kapuzinerorden zu Padua eintreten.

Anläßlich seiner Vermählung mit Vittoria veranstaltet Brachiano ein Turnier, zu dem er auch Lodovico und Gasparo einlädt. Sie sollten dies als die letzte irdische Festlichkeit betrachten, die sie seinetwegen mit ihrem Erscheinen beehren möchten. Diese Einladung aber gereicht Brachiano zum Verderben. Denn bei dieser Gelegenheit bestreicht Lodovico Brachiano's Helmvisier mit Gift, dessen verheerende Wirkung sich alsbald im Gehirn äußert: Brachiano wird wahnsinnig. Aber nicht nur das Gehirn, der ganze Organismus ist angesteckt, und Brachiano's letzte Stunde scheint nahe zu sein. Da kommen Lodovico und Gasparo als Kapuzinerpatres verkleidet an das Lager des Kranken, um diesen auf den Tod vorzubereiten. Nachdem sie die Umgebung des Herzogs veranlaßt haben, sich zu entfernen, werfen sie ihre Maske ab: Brachiano wird von Lodovico erdrosselt.

Jetzt richtet sich das Schwert der Vergeltung gegen Vittoria und Flamineo. Dem letzteren erscheint kurz vor seinem Ende der Geist des Brachiano. Auf Flamineo's Frage, wie lange er noch zu leben habe, wirft der Geist Erde auf ihn und zeigt ihm einen Totenschädel, den er in einem Blumentopf trägt. Indem der Geist auf diese Weise dem Genossen seines verbrecherischen Tuns das seiner harrende Los ankündigt, bereitet er uns auf die Katastrophe vor.

Das Wort „*Katastrophe*" ist natürlich hier und noch öfter in dieser Art von Dramen in einem weiteren Sinn zu fassen, als ihn die Freytag'sche Definition zuläßt, d. h. der „*Geist*" bereitet oft nicht auf die Katastrophe vor, die über den Haupthelden hereinbricht, sondern auf das Schicksal, das als

Endresultat der dramatischen Entwicklung irgend einen der Spieler oder Gegenspieler erwartet.

Bald darauf erscheinen Lodovico und Gasparo, um an Vittoria und Flamineo die Rache zu vollziehen. Mutig und unerschrocken, wie Seneca's vom Geist der stoischen Philosophie erfüllte Männer, gehen beide in den Tod. Vittoria bewillkommnet den Tod "*as princes do some great ambassadors*" (V. 2 S. 139). Ihrem Mörder bietet sie freiwillig die Brust zum tödlichen Stoß: "*I'll meet thy weapon half way.*" Und Flamineo stirbt mit der Betrachtung:

> "*We cease to grieve, cease to be fortune's slaves,*
> *Nay, cease to die by dying.*" (V, 2, S. 140.)

Durch die Natur der Sache war ich genötigt, schon früher einige Geister zu behandeln, die auf die Katastrophe vorzubereiten hatten. Es waren dies der Geist des Bussy d'Ambois, der Geist Andrugio's und der Geist des Brachiano. In dieser Eigenschaft wird uns der *Geist* noch in einer ganzen Reihe von Dramen begegnen, nämlich in "*Locrine*", "*Richard II*", "*Richard III*", "*Second Part of King Edward IV*", "*Julius Caesar*", "*Sophonisba*", "*The Atheist's Tragedy*", "*The Unnatural Combat*", "*The Changeling*" und "*The Tragedy of Albertus Wallenstein*".

15. *Locrine* (Verfasser unbekannt).

Streng genommen zerfällt "*Locrine*" in zwei Teile. Die eigentliche Haupthandlung beginnt erst mit dem IV. Akt, während die drei ersten Akte als Vorgeschichte betrachtet werden können. In dieser Vorgeschichte sehen wir ebenfalls einen Geist auftreten, dessen Erscheinen nicht auf eine einzelne dramatische Wirkung hinzielt, sondern der fördernd, bzw. beschleunigend in den Gang der Handlung eingreift.

Der sterbende Brutus, König von Britannien, verteilt sein Reich unter seine drei Söhne Locrine, Camber und Albanact. Des letzteren Provinzen überzieht der Scythenkönig Humber mit Krieg. Albanact zieht gegen den Eroberer zu Felde, wird aber in der Schlacht von Humber besiegt. Schwer verwundet hat Albanact nur einen Ausweg, zu fliehen oder

zu sterben. Er zieht einen ehrenvollen Tod schimpflicher Flucht vor und ermordet sich selbst.

Um den Tod seines Bruders zu rächen, rüstet Locrine zum Kriege gegen Humber. Vor der Schlacht erscheint nun dem Humber der Geist des Albanact und kündigt ihm ein gewaltiges Blutbad an. Des Geistes Prophezeiung trifft ein. Humber erleidet durch Locrine eine große Niederlage. Auf der Flucht vor seinen Feinden hält Humber inne und macht in einem langen Monologe seinem gepreßten Herzen Luft. Er verflucht Himmel und Erde, die Götter und die Sterne, er verflucht die Wogen des Meeres, weil sie seine Schiffe nicht an den Felsen und Klippen zerschellten, ehe er Britanniens Gestade erreichen konnte. Mitten in diesem Schmerzenserguß steht plötzlich des Albanactus Geist vor dem Scythenkönig.

"*But why comes Albanactus' bloody ghost,*
To bring a cor'sive to our miseries?"

(Tauchnitz, III, 6, S. 168.)

fragt Humber. "*Revenge, revenge for blood*" schallt es ihm aus des Geistes Munde entgegen. Welchen Eindruck die Erscheinung des Geistes auf Humber macht, zeigt zur Genüge die schreckliche, aber auch ergötzliche Drohung, die der Barbarenfürst dem Geist entgegenschleudert:

"*When as I die, I'll drag thy cursèd ghost*
Through all the rivers of foul Erebus,
Through burning sulphur of the limbo-lake,
To allay the burning fury of that heat,
That rageth in mine everlasting soul."

(III, 6, S. 168.)

Seinen Feinden in der Schlacht ist Humber entronnen, aber jetzt stellt sich ihm ein noch furchtbarerer Feind entgegen: der Hunger. Überall umherschweifend kann der Scythenkönig keine Nahrung finden und ist deshalb am Rande der Verzweiflung. In der höchsten Not trifft er Strumbo, einen Soldaten aus Locrine's Heere. Diesen fordert er auf, ihm sofort einige Nahrung zu verabreichen, widrigenfalls er ihn am nächsten Felsen zerschmettern werde. Strumbo tut, als wolle er Humber's Wunsch willfahren, aber als er seine Hand ausstreckt, erscheint der Geist des Albanact und schlägt

ihn auf dieselbe. Über alle Maßen entsetzt gibt Strumbo Fersengeld. Humber hinter ihm drein. Der blutgierige Geist des Albanact will also dem Humber angesichts des nahen Hungertodes das letzte Rettungsmittel vor den Augen entreißen.

Der Geist des Albanact verfolgt seinen Feind wie eine Furie und sucht ihn zur Verzweiflung zu treiben. Sein wiederholtes Erscheinen bezweckt demnach nichts anderes als eine Beschleunigung der Rache herbeizuführen, kann also ein den Verlauf der Handlung accelerierendes Moment genannt werden.

Humber ist seines jammervollen Daseins müde geworden. Hunger und Furcht vor Entdeckung seitens seiner Feinde haben ihm das Leben verleidet; er sucht und findet den Tod in den Wellen. Seines Feindes Untergang ist aber Labsal und Wonne für des Albanactus Geist, der jetzt erscheint und über das Geschehene eine wilde Freude bekundet. Für den Aufenthalt in der Unterwelt hat der Geist dem Scythenkönig ein interessantes Vergnügen zugedacht, indem er den Rhadamanthus bittet, den Ixion zu begnadigen und dessen Martern dem stolzen Humber aufzuerlegen.

Wir haben hier also einen ähnlichen Vorgang wie in der "*Spanish Tragedy*", wo Andreas' Geist ebenfalls nicht mit dem Tode seiner Feinde zufrieden ist, sondern sie noch durch ausgesuchte Qualen in der Unterwelt gezüchtigt wissen will.

Jetzt erst beginnt die eigentliche Haupthandlung. Locrine lebt nach der Niederwerfung Humber's mit dessen Gemahlin Estrilda heimlich zusammen. Die Furcht vor seinem Onkel Corineus hält ihn einstweilen noch ab, seine Gemahlin Guendolena, des Corineus Tochter, zu verstoßen und Estrilda zur Königin von Albion zu erheben. Sieben Jahre hat nun schon der greise Corineus zum größten Verdruß Locrine's gelebt. Des ewigen Wartens müde läßt Locrine den unbequemen Oheim beiseite schaffen, um seinen Herzenswunsch erfüllen zu können. Aber das Verhängnis naht mit Riesenschritten. Guendolena ist zu dem Herzog von Cornubien geflohen, und mit dessen sowie ihres Bruders Thrasimachus Hilfe sammelt sie ein Heer, um für ihres Vaters Tod und den ihr zugefügten Schimpf von Locrine blutige Sühne zu fordern.

Vor der Schlacht tritt der Geist des hingemordeten und so schwer gekränkten Corineus auf, um Zeuge der Züchtigung seines Feindes zu sein und sich an seinem Fall zu weiden. Die ganze Natur weist nach den Worten des Geistes auf die schreckliche Katastrophe hin, welche über Locrine hereinbrechen soll:

> "*Behold, the circuit of the azure sky*
> *Throws forth sad throbs, and grievously suspires,*
> *Prejudicating Locrine's overthrow.*
> *The fire casteth forth sharp darts of flames;*
> *The great foundation of the triple world*
> *Trembleth and quaketh with a mighty noise,*
> *Presaging bloody massacres at hand.*
> *The wandering birds that flutter in the dark*
> *(When hellish Night in cloudy chariot seated,*
> *Casteth her mists on shady Tellus' face,*
> *With sable mantles covering all the earth),*
> *Now fly abroad amid the cheerful day,*
> *Foretelling some unwonted misery.* (V, 4 S. 186.)

Die Schilderung, die der Geist von der Natur entwirft, bezweckt natürlich nichts anderes, als uns auf die Katastrophe vorzubereiten.

Locrine wird in der Schlacht besiegt und gibt sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, selbst den Tod.

"*Locrine*" gehört bekanntlich ebenso wie die "*Spanish Tragedy*" zu den Dramen, welche eine Mischung der Eigentümlichkeiten des klassizistischen und des nationalen Dramas aufweisen. Zwei Charakteristika des klassizistischen Dramas sind nun in "*Locrine*" ohne weiteres zu erkennen: die Mischung des Themas aus politischen und familiären Elementen, das Motiv von der verbrecherischen Liebe, vom Ehebruch. Auch ein Überrest des Chores hat sich noch erhalten: vor Beginn eines jeden Aktes tritt Ate auf und erklärt das jedem Akt vorangehende *dumb-show*, bzw. dessen dunkle Anspielungen auf die kommenden Ereignisse. Am Ende des Stückes erscheint Ate noch einmal, moralisierend im Anschluß an die eben erlebten Vorgänge.

16. *Richard II.* 1. Teil (Verfasser unbekannt).[1])

Die Günstlinge Richard's II. erreichen es, daß dieser endlich die Ermordung seines Oheims, des Lord Protektors und Herzogs von Gloucester, Thomas Woodstock, beschließt. Diesem erscheinen in der Nacht vor seinem Tod (V, 1) nacheinander die Geister seines Bruders und seines Vaters, benachrichtigen ihn, daß er von Mördern umgeben sei und fordern ihn auf, sich durch Flucht zu retten:

"*Thomas of Woodstocke, wake, thy brother calls thee!*"

ruft ihm der Geist des schwarzen Prinzen zu und fährt fort:

"*Thou royall issue of king Edward's loynes,*
Thou art be-sett with murder: rise and fly!
If heere thou stay, death comes, and thou must dye."

Und der Geist seines Vaters frägt ihn:

"*Sleepst thou so soundly, and pale death so nye?*"

und fährt fort:

"*Thomas of Woodstocke, wake, my sone, and fly!*
. . . .
Thou fift of Edward's sonns, gitt vp and fly!
. . . .
The murderers are at hand: awake, my sonne,
This howre foretells thy sad distructione."

Woodstock erwacht wie aus einem schweren Traum. Noch schlaftrunken bittet er den Geist seines Vaters, zurückzukehren, ihn zu trösten und die Furcht aus seinem zitternden Herzen zu verscheuchen. Plötzlich wird er gewahr, daß alle Türen verschlossen sind. Nun ist er überzeugt, daß die Geistererscheinung nur das Erzeugnis seiner erregten Phantasie ist. Denn die Geister haben ihn doch aufgefordert, zu fliehen. Aber wie soll er fliehen bei verschlossenen Türen? Die Geister setzen Woodstock von seiner gefährlichen Lage in Kenntnis und raten ihm zur Flucht. Woodstock kann aber die Flucht nicht ausführen. Wir ahnen infolgedessen, daß er rettungslos verloren sein dürfte, und werden so auf auf die Katastrophe vorbereitet.

---

[1]) Herausgegeben von W. Keller im *Shakespeare-Jahrbuch* 35, S. 42 ff.

Gleich darauf treten die Mörder ein, um ihren Auftrag zu erfüllen.

17. *Richard III.* von Shakspere.

Richard, Herzog von Gloster, bahnt sich durch eine ununterbrochene Kette von Verbrechen den Weg zum englischen Thron. Aber nicht lange soll er sich des ungestörten Besitzes der Krone erfreuen. Die Vergeltung naht in der Person des Grafen Richmond, der mit einem Heere gegen London marschiert. In der Ebene von Bosworth treffen sich Richard's und Richmond's Truppen. Am nächsten Morgen soll der Entscheidungskampf stattfinden. In der Nacht vor der Schlacht haben nun die beiden Feldherrn sonderbare Träume. Dem König Richard erscheinen die Geister von allen denen, die er hingemordet hat: zuerst erscheint der Geist des Prinzen Eduard, des Sohnes Heinrich's VI., dann der Geist Heinrich's VI., hierauf der Geist des Clarence, dann die Geister von Rivers, Grey und Vaughan, dann der Geist von Hastings, hernach die Geister der beiden jungen Prinzen, endlich der Geist der Prinzessin Anna und schließlich der Geist des Buckingham. Jeder Geist verflucht den verbrecherischen König und kündigt ihm blutige Vergeltung an. Jeder Geist schließt seine Verwünschung mit den Worten: "*Despair, and die!*"

Aber auch dem Grafen von Richmond erscheinen die nämlichen Geister, ermutigen ihn und verheißen ihm Sieg.

Die Wirkung des Traumes ist selbstredend bei beiden Männern eine verschiedene. König Richard fährt entsetzt aus dem Schlafe empor, am ganzen Körper mit kaltem Schweiß bedeckt. Ihm ist, als ob er in der Schlacht und verwundet wäre: "*Give me another horse, — bind up my wounds.*" Zum Bewußtsein der Wirklichkeit gekommen ruft er aus: "*O coward conscience, how dost thou afflict me!*" Ein unerklärliches Angstgefühl bemächtigt sich seiner, er fürchtet sich sozusagen vor sich selbst. König Richard wird jetzt inne, daß es eine innere Stimme gibt, die sich wohl für eine Zeitlang zum Schweigen bringen, aber nicht ertöten läßt, sondern welche sich schließlich mit einer Gewalt vernehmbar macht, die dem Rasen eines

Orkans vergleichbar ist. Jetzt fühlt er sie in seiner Seele toben, jetzt klagt sie ihn an, und zwar „*mit tausend Zungen*", wie Richard selbst sagt:

> *"My conscience hath a thousand several tongues,*
> *And every tongue brings in a several tale,*
> *And every tale condemns me for a villain.*
> *Perjury, perjury, in the high'st degree;*
> *Murder, stern murder, in the dir'st degree;*
> *All several sins, all us'd in each degree,*
> *Throng to the bar, crying all 'guilty! guilty!'*
> *I shall despair."* (V, 3, 193 ff.)

Freudig bewegt dagegen und siegesgewiß ist der Graf von Richmond. Denn er erwidert den Lords auf die Frage, wie er geschlafen habe:

> *"The sweetest sleep, and fairest-boding dreams*
> *That ever enter'd in a drowsy head,*
> *Have I since your departure had, my lords.*
> *Methought their souls, whose bodies Richard murder'd,*
> *Came to my tent, and cried on victory."* (V, 3, 227 ff.)

Indem die Geister König Richard Rache androhen und ihm seine Niederlage prophezeien, andererseits aber den Grafen von Richmond mit Siegesahnungen erfüllen, bereiten sie uns auf die Katastrophe vor; zugleich sind sie Symbol der Gewissensqualen.

Ein alter Volksglaube besagte: wenn während der Anwesenheit eines Geistes eine brennende Kerze im Zimmer ist, so wird deren Lichtglanz ein ungewöhnlich bläulicher sein. — Als der König nach der Geistererscheinung erwacht, ruft er aus:

> *"The lights burn blue. — It is now dead midnight.*
> *Cold fearful drops stand on my trembling flesh.*
>
> . . . .
>
> *Methought the souls of all that I had murder'd*
> *Came to my tent."* (V, 3, 180 ff.)

Das klassizistische Gepräge unseres Dramas hat Cunliffe unübertrefflich geschildert, wenn er sagt: *"In 'Richard III' the personages of the drama move in the same atmosphere of blood,*

and Richard above all sustains to the full his character of fiendish cruelty. He has the vindictiveness, the intellectual force, the undaunted spirit, the ruthless cruelty, the absolute lack of moral feeling of Seneca's Medea, coupled with the haughtiness of Eteocles and the bloody hypocrisy of Atreus; as with Seneca's heroic criminals, his passions know no bounds — he is not human, but preternatural."[1])

Daß König Richard im Angesicht des Todes kaltblütige Entschlossenheit und verzweifelte Tapferkeit zeigt, bedarf nach obigen Ausführungen Cunliffe's eigentlich keiner Erwähnung mehr.

18. *Second Part of King Edward IV.*

Stofflich nahe verwandt mit "*Richard III*" ist eine Nebenhandlung in Thomas Heywood's "*Second Part of King Edward IV.*"

König Eduard IV. von England hatte eine Weissagung erhalten, nach welcher G. seine, Eduard's Kinder, beseitigen und sich selbst auf den Thron Englands setzen werde. Der alte Klosterbruder Anselm, ein gelehrter Mann, hatte die erwähnte Prophezeiung dem Beichtvater des Königs, Dr. Shaw, geoffenbart, damit dieser seinen königlichen Herrn auf die seitens des Herzogs Gloster drohende Gefahr aufmerksam mache. Statt dessen bringt aber Dr. Shaw, ein gefügiges Werkzeug des Herzogs Gloster, dem König die Überzeugung bei, besagte Prophezeiung warne ihn vor seinem Bruder George Clarence. Die Folge davon ist, daß Eduard IV. seinen unschuldigen Bruder Clarence verhaften und im Tower einkerkern läßt. Jetzt da der Herzog von Gloster sein Opfer in der Gewalt hat, sorgt er für die Unmöglichkeit eines Entrinnens: er läßt seinen Bruder Clarence umbringen. Der Öffentlichkeit gegenüber läßt er das Gerücht verbreiten, Clarence sei plötzlich schwer erkrankt und von einem jähen Tod dahingerafft worden.

Nachdem auch König Eduard, seit einiger Zeit kränklich, unerwartet schnell gestorben ist, wird der Herzog von Gloster in Anbetracht der Minderjährigkeit des Thronfolgers zum Protektor des Königreichs ernannt.

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 73.

Durch die verworfensten Ränke gelingt es schließlich Gloster, sich die Krone aufs Haupt zu setzen. Nachdem er seine beiden Neffen für illegitim hat erklären lassen, setzen es seine Anhänger im Parlament durch, daß man ihm die Königskrone anbietet. Mittlerweile mußten die beiden jungen Prinzen im Tower ihr Leben durch Mörderhand beschließen. Dr. Shaw, der stets bereit gewesen ist, der Lüge und Heuchelei Gloster's seine hilfsbereite Hand zu reichen, hat auch den letzten Akt der niederträchtigsten Verleumdung unterstützt, indem er sich erkühnte, die angeblich illegitime Abstammung der zwei ermordeten Prinzen öffentlich von der Kanzel herab beweisen zu wollen.

Allmählich scheint sich aber eine Wandlung in seinem Innern zu vollziehen, er sieht ein, daß er gefehlt hat. In seinem Studierzimmer sitzend macht er sich bittere Vorwürfe. Da erscheint ihm der Geist des Klosterbruders Anselm und frägt ihn, warum er wider besseres Wissen seine Prophezeiung entstellt habe. *"I was inforced by the Duke of Gloster"*, antwortet Dr. Shaw. Aber der Geist erwidert:

"No; thou wast not enforct;
But gaine and hope of high promotion
Hired thee thereto." (Pearson, Bd. I, S. 163.)

Der Geist erinnert nun Dr. Shaw an das Unheil, das aus der Verdrehung oben erwähnter Weissagung entstanden sei und noch entstehen werde: endlich prophezeit der Geist, Shaw und alle, die bei diesen Schandtaten ihre Hand mit im Spiele hatten, seien bestimmt, eines jämmerlichen Todes zu sterben. Er selbst, Dr. Shaw, solle in seinem Studierzimmer verhungern und von dieser Stunde an keinen Bissen Nahrung mehr zu sich nehmen:

"Here in thy study shalt thou sterue thyself,
And from this houre not taste one bit of food."
(l. c., S. 164.)

Jetzt tritt ein Bote ein und meldet, König Richard wünsche zu beichten. Als Dr. Shaw zögert, zu gehen, fordert ihn der Geist auf, sich zum Könige zu begeben und ihm zu sagen, er habe noch drei Jahre zu leben. Hernach solle er eines schmachvollen Todes sterben.

"Shaw, go with him; and tell that tyrant Richard
He hath but three year's limited for life;
And then a shamefull death takes hold on him."
(l. c., S. 164.)

Wenn Dr. Shaw diesen Auftrag erfüllt habe, solle er zurückkehren und in seinem Studierzimmer sein verhaßtes Leben enden.

Indem der Geist des Klosterbruders ankündigt, daß die Schuldigen von der verdienten Strafe ereilt würden, bereitet er uns auf die Katastrophe vor.

19. *Julius Caesar* von Shakspere.

Versetzen wir uns in das Lager des Brutus bei Sardes. Es ist bereits tief in der Nacht. Brutus hat sich eben von Cassius und einigen Freunden verabschiedet und will sich zur Ruhe begeben. Da aber der Schlaf noch seine Augen flieht, bittet er seinen Diener Lucius, ihm einige Weisen auf der Laute vorzuspielen. Doch Lucius hat kaum begonnen, als er von Müdigkeit übermannt einschläft. Sein Gebieter will ihn im Schlummer nicht stören und nimmt ein Buch, um sich die Zeit durch Lesen zu verkürzen. Auf einmal sieht er eine Gestalt vor sich. Brutus glaubt anfangs, sich zu täuschen und meint, es sei die Schwäche seiner Augen. Doch als der Geist Cäsar's näher auf ihn zukommt, spricht er ihn an:

"Art thou some god, some angel, or some devil,
That mak'st my blood cold, and my hair to stare?
Speak to me what thou art." (IV, 3, 279 ff.)

"Thy evil spirit, Brutus" antwortet ihm der Geist. *"Why com'st thou?"* fragt Brutus weiter. — *"To tell thee thou shalt see me at Philippi."*

Der im Grunde doch edle und vornehme Brutus fühlt tief das Niederdrückende seiner treulosen Undankbarkeit, die Stimme des Gewissens macht sich geltend, Reue beschleicht ihn, und die heftige Erregung seines Innern, welche die Geisteserscheinung verursacht, gibt sich kund in einer nervösen Unruhe. Mit lauter Stimme rufend weckt Brutus seine Diener und fragt sie, warum sie im Schlaf so geschrien, ob sie im

Traum etwas gesehen hätten. Doch die Diener verneinen beides.

An Schlaf kann Brutus nicht mehr denken. Um seinem erregten Gemüte in Tätigkeit Luft zu machen, will er sofort zum Entscheidungskampf aufbrechen. Er schickt zwei seiner Diener an Cassius mit dem Auftrage, derselbe möge mit seinem Heere voranziehen, er, Brutus, werde unmittelbar folgen.

Cäsar's Geist prophezeit also dem verräterischen Freunde Rache für seine lieblose Tat, indem er als sein böser Dämon in der Schlacht bei Philippi anwesend sein werde. Da der Geist uns so den Ausgang der Schlacht vorausahnen läßt, bereitet er auf die Katastrophe vor.

In der Geringschätzung dieses Lebens und der Verachtung des Todes erweist sich Brutus, wie ja alle Helden im elizabethanischen Drama als echter Stoiker.

Auch hier spielt Shakspere auf den schon bei "*Richard III.*" erwähnten Volksglauben an, daß nämlich die Anwesenheit eines Geistes im Lichtglanz einer brennenden Kerze eine Veränderung hervorbringe. Als Brutus den Geist Cäsar's erblickt, ruft er aus:

"*How ill this taper burns! — Ha! who comes here?*"
(IV, 4, 275.)

20. *Sophonisba* von Marston.

Massinissa hat Sophonisba, die Tochter des Karthagers Asdrubal, geheiratet. Auf Befehl des karthagischen Senates muß er aber an seinem Hochzeitstage an der Spitze eines Heeres gegen die Römer und den mit ihnen verbündeten Syphax zu Felde ziehen. Während Massinissa für die Sache der Karthager kämpft, fassen diese den treulosen Entschluß, Massinissa zu vergiften und Syphax auf ihre Seite zu ziehen, indem sie ihm Sophonisba zur Frau versprechen. Dem Gedanken soll die Tat folgen. Doch das Komplott gegen Massinissa wird vereitelt.

Sophonisba muß sich auf Anordnung des Senats in des Syphax' Palast nach Cirta begeben. Syphax, kaum von dieser Sinnesänderung der Karthager benachrichtigt, eilt mit Zurücklassung seiner Truppen nach seiner Residenz. Aber weder

mit Bitten noch mit Gewalt kann der lüsterne König Sophonisba bewegen, ihm zu Willen zu sein. Jetzt will er es mit übernatürlichen Mitteln versuchen. Die Zauberin Erichto stellt ihm die Erfüllung seines Wunsches in Aussicht. Mit Entsetzen merkt aber Syphax, jedoch zu spät, daß er statt an Sophonisba's an Erichto's Brust geruht hat. In seiner Empörung will Syphax die Betrügerin mit dem Schwert durchbohren, aber diese verschwindet in der Erde.

Syphax ist tief unglücklich: denn in die Erbitterung über den schändlichen Betrug, dem er zum Opfer gefallen, mischt sich wohl auch die betrübende Erkenntnis, daß sein heißes Liebessehnen nach Sophonisba nie befriedigt werden wird. In seiner Verzweiflung ruft der liebeskranke König die Götter an, sie möchten jegliches Unheil über ihn kommen lassen, denn empfindlicher könne ihn das Schicksal nicht treffen, tiefer könne er nicht fallen:

"O thou whose blasting flames
Hurl barren droughts upon the patient earth,
And thou, gay god of riddles and strange tales,
Hot-brained Phoebus, all add if you can
Something unto my misery! . . . . .
. . . .
Heap curse on curse, we can no lower fall."

(Bullen, Bd. 2, V, 1, S. 298—99.)

Da ertönt plötzlich eine Stimme: *Lower — lower!* Der Geist Asdrubal's ist es, der diese Worte gesprochen hat, und der damit zweifelsohne dem Syphax bedeuten will, daß er noch tiefer fallen, noch größeres Leid erleben werde als diese Enttäuschung, die er eben erfahren habe. Während der Geist Syphax auseinandersetzt, wie unglücklich er, Asdrubal, durch seinen Treubruch an Massinissa geworden sei, und wie er dadurch sein Leben verloren habe, läßt er die Mitteilung einfließen, daß des Syphax Truppen sowie die karthagischen Streitkräfte von den Römern und dem mit ihnen verbündeten Massinissa geschlagen worden seien. Indem nun der Geist dem Syphax einerseits andeutet, daß er noch schwerer vom Unglück heimgesucht werden würde, und ihn andererseits von

der erlittenen Niederlage unterrichtet, bereitet er auf die Katastrophe vor.

Der Geist ist kaum verschwunden, als ein Bote dem Könige die Nachricht bringt, daß Scipio und Massinissa gegen seine Hauptstadt Cirta heranrücken. In dem darauf stattfindenden Zweikampfe zwischen Massinissa und Syphax unterliegt der letztere. Massinissa schenkt ihm großmütig das Leben, überantwortet ihn aber seinem Verbündeten Scipio als Gefangenen.

Seneca's Einfluß tritt in "*Sophonisba*" nicht in dem Grade hervor wie in "*Antonio and Mellida*". Immerhin aber weisen die Beschreibungen entsetzenerregender Greuel, philosophische Reflexionen und der rhetorische Bombast der Sprache noch deutlich genug auf den römischen Tragödiendichter hin.

21. *The Atheist's Tragedy* von Tourneur.

Lord d'Amville, in der Überzeugung, daß der Besitz irdischer Güter der Inbegriff des Glückes sei, trachtet nach dem ansehnlichen Vermögen seines Bruders Montferrers. Außerdem möchte er Castabella, eine reiche Erbin, die bereits mit seinem Neffen Charlemont im geheimen verlobt ist, mit seinem ältesten Sohn Rousard verheiraten. Der gewissenlose Mann beschließt deshalb, seinen Bruder Montferrers und dessen Sohn Charlemont zu beseitigen. Der Zufall scheint d'Amville in seinen Plänen begünstigen zu wollen: der junge Charlemont fühlt einen unwiderstehlichen Drang in sich, durch Heldentaten auf dem Schlachtfelde sich auszuzeichnen. Er wünscht deshalb, sich an den kriegerischen Ereignissen im Orient zu beteiligen. Allein der treubesorgte Vater will seinen einzigen Sohn nicht den Gefahren einer ungewissen Zukunft aussetzen und verweigert ihm die Einwilligung zu seinem Vorhaben. D'Amville kommt aber die Absicht seines Neffen sehr zu statten. In der Hoffnung, daß Charlemont im Kriege etwas Menschliches zustoßen werde, unterstützt er scheinbar selbstlos Charlemont's Plan bei dem alten Montferrers, der endlich widerstrebend seine Zustimmung erteilt.

Nachdem Charlemont in den Krieg gezogen ist, beginnt

d'Amville seine verworfenen Intrigen spielen zu lassen. Zunächst gelingt es ihm, Castabella's Vater, Belforest, zu bestimmen, daß dieser seine Tochter zur Heirat mit d'Amville's Sohn Rousard zwingt. Während des Hochzeitsmahles tritt Borachio ein, d'Amville's Kreatur, und überbringt die Nachricht, Charlemont habe während der Belagerung von Ostende bei der Zurückweisung eines feindlichen Sturmangriffes den Tod gefunden. Diese fingierte Schreckenskunde bricht dem greisen Montferrers fast das Herz. Voll trüber Ahnungen tritt er, von d'Amville, Belforest und einigen Dienern des letzteren begleitet, spät in der Nacht den Heimweg an. Diese Gelegenheit benützt nun d'Amville, seinen Bruder zu ermorden.

Durch letztwillige Verfügung seines Bruders Montferrers wurde d'Amville zum Erben von Montferrers' Vermögen eingesetzt.

Jetzt aber erscheint dem jungen Charlemont im Felde der Geist seines Vaters und fordert ihn auf, nach Frankreich zurückzukehren, da sein alter Vater gestorben, und er, Charlemont, durch Mord enterbt sei:

> "*Returne to France, for thy old Father's dead,*
> *And thou by murther disinherited.*"
>
> (Collins, Bd. 1, II, 6, S. 72.)

Doch solle Charlemont mit Geduld den Verlauf der Dinge abwarten und die Rache dem König der Könige überlassen:

> "*Attend with patience the successe of things,*
> *But leaue reuenge unto the king of kings.*"

Der Aufforderung des Geistes gemäß kehrt Charlemont in sein Vaterland zurück. Sein erster Gang gilt natürlich dem Grabe seines Vaters. Als er die Stätte des Friedens betritt, wer beschreibt sein Erstaunen, als er auf einem Grabmale die Worte liest: "*In memory of Charlemont*" und über dem Grabe des vermeintlichen Toten seine Braut Castabella betend erblickt? Castabella fällt bei Charlemont's Anblick, in der Meinung, einen Geist vor sich zu haben, in Ohnmacht. Nachdem sie wieder zu sich gekommen ist, erhält Charlemont durch sie die Bestätigung dessen, was ihm der Geist mitgeteilt

hat, daß er nämlich durch seinen Onkel enterbt worden ist. Als er gar noch erfährt, daß Castabella auf Betreiben d'Amvilles zur Ehe mit Rousard gezwungen wurde, vermutet er mit Bestimmtheit in seinem Oheim den Mörder seines Vaters und den Urheber all des Leides, das ihn, Charlemont, betroffen hat.

Als Charlemont bei seinem Oheim d'Amville eintritt, stellt sich dieser, als ob er ihn für einen Geist halte. D'Amville's jüngerer Sohn Sebastian will versuchen, ob man es wirklich mit einem Geist zu tun hat und schlägt nach Charlemont. In dem sich nun entspinnenden Zweikampfe unterliegt Sebastian. Um zu verhindern, daß Charlemont sich jetzt möglicherweise vom Zorn hinreißen lassen und das erlittene Unrecht an d'Amville rächen könnte, erscheint der Geist des Montferrers abermals und gebietet seinem Sohne Einhalt mit den Worten:

"*Hold, Charlemont.*
Let him reuenge my murder and thy wrongs
To whom the Justice of Reuenge belongs."

(III, 2, S. 86.)

Charlemont befolgt, wenn auch widerstrebend, die Weisung des Geistes.

Da der Geist erstens Charlemont auffordert, geduldig den Verlauf der Dinge abzuwarten und die Rache dem Könige der Könige zu überlassen, zweitens als Gefahr besteht, daß Charlemont trotzdem, hingerissen von einer plötzlichen Aufwallung des Zornes, Rache nehmen könnte, wiederum erscheint und dem unüberlegten Vorhaben Charlemont's Einhalt gebietet, bedeutet sein Auftreten für den Gang der Handlung ein retardierendes Moment.

D'Amville kann sich durch Charlemont's Rückkehr nicht des ungestörten Besitzes des ererbten Vermögens erfreuen und beschließt deshalb den Tod seines Neffen. Borachio erhält den Auftrag, Charlemont aus dem Hinterhalt niederzuschießen, wenn derselbe am Grabe seines Vaters bete. Der Anschlag gegen Charlemont mißlingt aber, und Borachio findet dabei selbst den Tod. D'Amville selbst wird in kurzem von der rächenden Nemesis erreicht.

Schon tief in der Nacht sitzt d'Amville in seinem Zimmer und betrachtet mit Entzücken das vor ihm liegende stattliche Einkommen, das er seit dem Tod seines Bruders bezieht. In überschwänglichen Worten preist er die Macht des Goldes:

"*These are the Starres whose operations make*
The fortunes and the destinies of men"

und das Glück, das man durch seinen Besitz genieße:

"*A musicke whose melodious touch*
Like Angels' voices rauishes the sence."

(V, 1, S. 132 und 133.)

Von Ermüdung übermannt schläft d'Amville endlich ein. Da erscheint ihm der Geist seines Bruders Montferrers und nennt ihn einen Narren, einen höchst unglücklichen und bedauernswerten Narren, was er zum Schaden seiner Pläne sogleich inne werden solle:

"*D'Amville! With all thy wisedome th'art a foole.*
Not like those fooles that we terme innocents
But a most wretched miserable foole
Which instantly, to the confusion of
Thy projects, with despaire thou shalt behold."

(V, 1, S. 133 und 134.)

D'Amville fährt entsetzt aus dem Schlafe empor. Er glaubt nicht anders, als daß ein Traum ihn genarrt habe. Denn seine Pläne sind bis jetzt vom schönsten Erfolg getragen worden, und der einzige Mann, der ihm noch schaden könnte, Charlemont, ist auf seine Veranlassung des Mordes an Borachio angeklagt und wird sein Leben auf dem Schafott beschließen.

Trotz seiner Gelehrsamkeit wähnt d'Amville, der Besitz des Geldes bedeute für den Menschen das höchste Glück. Deswegen verfolgen seine Pläne, wie wir wissen, den Zweck, seinen beiden Söhnen durch Hinterlassung eines großen Vermögens dieses Glück zu erringen. Wenn nun der Geist d'Amville trotz seiner Weisheit einen Narren nennt und ihm ankündigt, daß seine Pläne in nichts zerrinnen würden, ahnen wir das Unheil, das über d'Amville heraufzieht und werden so auf die Katastrophe vorbereitet.

In der Tat, das Unglück läßt nicht lange auf sich warten. D'Amville's jüngerer Sohn Sebastian hatte mit Lady Belforest ein ehebrecherisches Verhältnis unterhalten und wurde von deren Gatten im Zweikampf erschlagen. D'Amville will das Fürchterliche kaum glauben, als man ihm jetzt den Leichnam seines Sohnes hereinträgt. Aber ein Unglück kommt selten allein. Auch sein älterer Sohn Rousard, seit langem kränklich, ist seiner Auflösung nahe. Der rasch herbeigerufene Arzt muß konstatieren, daß menschliche Kunst hier nichts mehr vermag: Rousard stirbt zum namenlosen Schmerz seines verzweifelten Vaters.

So hat sich die Prophezeiung des Geistes in schrecklicher Weise bewahrheitet. D'Amville selbst gibt sich an dem Tage, an dem Charlemont hingerichtet werden sollte, in Verzweiflung den Tod.

22. *The Unnatural Combat* von Massinger.

Malefort, Admiral von Marseilles, wird von einer sündhaften Liebe zu seiner eigenen Tochter verzehrt. Diese unnatürliche Leidenschaft hat ihn dermaßen verblendet, daß er, als der Priester im Begriffe ist, Theocrine mit dem jungen Beaufort für das Leben zu verbinden, jede Selbstbeherrschung verliert, auf seine Tochter stürzt und sie zwingt, mit ihm nach Hause zu gehen. Als Malefort zur Besinnung kommt, ergeht er sich in heftigen Selbstanklagen. Um das Übel mit der Wurzel auszurotten, faßt er den verhängnisvollen Entschluß, Theocrine seinem Freunde Montreville anzuvertrauen, den er durch einen Eid bindet, ihm unter keiner Bedingung je mehr den Anblick seiner Tochter zu gestatten. Aber bald bereut Malefort diesen Schritt, die alte Leidenschaft übermannt ihn. Ohne Verzug eilt er zu Montreville und bittet ihn, seine Tochter auszuliefern. Nach vielen Bitten erhält Malefort seine Tochter zurück, aber als ein unglückliches, innerlich gebrochenes Wesen. Das unschuldige Mädchen ist das Opfer der schauerlichen Rache geworden, welche Montreville dem Malefort für den Schimpf geschworen hatte, den ihm letzterer einstens zugefügt, indem er ihm die Braut, Theocrine's Mutter, abwendig machte und unmittelbar nach dem Tod seiner ersten

Frau heiratete. Nach dem erschütternden Bekenntnis ihrer Entehrung durch Montreville stirbt Theocrine, ihren Vater in qualvoller Verzweiflung zurücklassend.

Selbst der Himmel hat sein Antlitz verhüllt, gleich als wolle er trauern über das tragische Geschick einer edlen Jungfrau. Ein mächtiger Sturm bricht los, grelle Blitze durchzucken die pechschwarzen Wolken, unaufhörlich grollt der Donner. Aber auch in der Seele Malefort's rast ein Sturm, an elementarer Gewalt noch furchtbarer; denn der von den Furien der Gewissensangst Gepeinigte sagt selbst: "*Each guilty thought to me is a dreadful hurricano.*" Mit erschreckender Deutlichkeit steigen Bilder aus seinem vergangenen Leben auf, Bilder des Entsetzens und der Furcht. Doch was bedeutet das? Hat die Hölle Rachegeister entsandt, um ihn zu züchtigen? Ha! Jetzt erkennt er sie, die Geister seines Sohnes und seiner ersten Gattin, die er hingemordet hat, um die Braut seines Freundes Montreville heiraten zu können. Ja, da stehen sie vor ihm, sein Sohn, halbnackt, den ganzen Leib voll Wunden, so wie er ihn im Zweikampf getötet, in dem der Arme den Tod seiner Mutter rächen wollte, und neben ihm die Gattin, von einem verheerenden Aussatz ergriffen, die Wirkung des tödlichen Giftes, das er ihr eingegeben hatte. O Grausen! Ja, sie sind gekommen, um sein verhärtetes Gewissen zu rühren, um ihm zu sagen, daß die Donnerkeile, die ihn von der Höhe seines Glückes und Ruhmes geschleudert, auf dem Ambos der Grausamkeit und des Unrechts geschmiedet wurden, das er ihnen angetan:

> "*You come to lance my sear'd-up conscience: yes,*
> *And to instruct me, that those thunderbolts,*
> *That hurl'd me headlong from the height of glory,*
> *Wealth, honours, worldly happiness, were forged*
> *Upon the anvil of my impious wrongs,*
> *And cruelty to you! . . . . .*

(Cunningham, V, 2, S. 63.)

Angsterfüllt frägt Malefort die Geister:

Can any penance expiate my guilt,
Or can repentance save me?"

Aber keine Antwort erfolgt. Die Geister verschwinden.

Die Geisteserscheinung ist zunächst der lebendige und packende Ausdruck der entsetzlichen Gewissensqualen Malefort's. Außerdem aber bezweckt das Auftreten der Geister offenbar, Malefort anzudeuten, daß die Stunde der Vergeltung nicht mehr fern ist. Denn auf die Frage, ob irgend eine Strafe seine Schuld sühnen oder Reue ihn retten könne, geben die Geister keine Antwort. Wir werden also gleichzeitig auf die Katastrophe vorbereitet.

Die quälende Ungewißheit Malefort's verwandelt sich in Verzweiflung, er klagt sein Schicksal an, er klagt die Sterne an, deren unglückliche Konstellation bei seiner Geburt sein Leben so verhängnisvoll gestaltet habe, er verflucht die Ursache seines Daseins. Doch als wollte der Himmel den Frevler ohne weiteres zur Verantwortung ziehen, fährt ein Blitzstrahl hernieder und tötet Malefort.

Der Einfluß Seneca's ist auf den ersten Blick zu erkennen. In der Tat, in der Darstellung unnatürlicher Verbrechen und blutiger Greuel zeigt sich Massinger als würdiger Schüler seines Meisters.

23. *The Changeling* von Thomas Middleton.

Beatrice-Joanna, die Tochter Vermandero's, ist mit Alonzo de Piraquo verlobt. Als sie aber Alsemero kennen lernt, entbrennt sie in heißer Liebe zu ihm. Um ihn besitzen zu können, läßt sie Alonzo durch de Flores, einen Diener ihres Vaters, ermorden.

In V, 1 erscheint nun de Flores und Beatrice der Geist Alonzo's, als sie eben im Begriffe stehen, ein neues Verbrechen auszuführen, um Beatrice's gefährdete Ehre zu retten. Der Geist bleibt zwar stumm; doch erscheint es mir klar, daß er durch sein Erscheinen seinen Mördern das schändliche Verbrechen ins Gedächtnis zurückrufen und ihnen bedeuten will, daß jene ruchlose Tat noch nicht gesühnt sei. Unwillkürlich steigt in uns die Ahnung auf, daß die Vergeltung nahe ist. Der Geist bereitet also auf die Katastrophe vor.

Beatrice und de Flores geben sich, als Ehebrecher und Mörder entlarvt, selbst den Tod.

Bei dem Anblick des Geistes ruft de Flores aus:

"*Ha! what art thou that tak'st away the light*
Betwixt that star and me? I dread thee not:
'Twas but a mist of conscience; all's clear again."

(Bullen, Bd. 6, V, 1, S. 95.)

Die letzten Worte des de Flores "'*Twas but a mist of conscience*" lassen aber noch eine andere Auslegung zu. Diesen Worten gemäß bedeutet die Geisteserscheinung eine plötzliche Regung des Gewissens, die de Flores sofort wieder niederkämpft, was aus dem folgenden "*all's clear again*" zu schließen ist.

Auch bei Beatrice bewirkt die Geisteserscheinung ein Erwachen der inneren Stimme. Nach dem Verschwinden des Geistes erklärt sie:

"*Some ill thing haunts the house; 't has left behind it*
A shivering sweat upon me; I'm afraid now."

Der Angstschweiß — eine Folge der inneren Beklemmung!

24. *The Tragedy of Albertus Wallenstein* von Henry Glapthorne.

Was für uns von dem Inhalt des Stückes in Betracht kommt, ist als Episode in die Haupthandlung verflochten.

Albertus, ein Sohn Wallenstein's, liebt Isabella, das Kammermädchen seiner Mutter. Der beabsichtigten Heirat widersetzt sich jedoch der Herzog energisch. Während des heftigen Zwiegesprächs zwischen Vater und Sohn kommt die Herzogin und beschuldigt Isabella des Diebstahls. Daraufhin ordnet Wallenstein ohne weitere Untersuchung die Hinrichtung Isabella's an. Bei dem Versuch, den Tod seiner geliebten Isabella zu verhindern, wird Albertus von der Wache auf Befehl seines Vaters getötet.

Empfindet Wallenstein über sein voreiliges Handeln ohnehin schon Reue, so ist das noch umsomehr der Fall, als sich die Unschuld Isabella's erweist. Wallenstein ist, wie er selbst sagt, "*diseased in mind*", er sieht immer die Geister der Ermordeten, er glaubt sich beständig von ihnen verfolgt.

Beweis hierfür ist die Ermordung seines Pagen. In IV, 3 beschließt Wallenstein etwas zu ruhen und verbietet seinem Pagen strenge, ihn aus irgend einem Grund im Schlafe zu stören. Bald darauf erscheint die Herzogin und besteht darauf, daß ihr Gemahl geweckt werde. Der Page vollführt diesen Befehl, aber Wallenstein, in der Meinung, ein Geist störe seine Ruhe, ersticht den Pagen.

Besonders aber zeigt uns der Monolog, den Wallenstein kurz vor seinem Tode hält, wie schwer er unter den Gewissensqualen leidet. Wallenstein hat seinen Sohn und dessen Braut gesehen. So bleich und mager waren sie, als hätten sie ein Jahr Leichenluft geatmet:

> "*Pale and as meager, as they had convers'd*
> *A yeere with the inhabitants of the earth,*
> *And drunk the dew of charnell houses.*"
>
> (Pearson, Bd. 2, V, 2.)

Sie haben ihm mit ihren geisterhaften Händen zugewinkt, als wollten sie ihn in dieser stummen Sprache einladen, zu ihnen zu kommen.

Diese Worte lassen in uns die Ahnung von Wallenstein's bevorstehendem Ende aufsteigen; die Geisteserscheinung bereitet uns also auf die Katastrophe vor; außerdem aber ist der Geist, wie wir gesehen haben, Symbol der Gewissenskämpfe.

Wallenstein selbst betrachtet die Geisteserscheinung als Vorboten seines nahen Todes. Dieser an sich erschreckt ihn nicht, da er ja eine Forderung der Natur sei. Aber daß er sterben müsse, die Seele mit Todsünden befleckt, das bereitet ihm unendliche Qual. — Gleich darauf wird Wallenstein von Gordon, Lesle und Butler ermordet.

25. *The Witch of Edmonton* von John Ford.

Wie in dem eben behandelten Drama veranschaulicht auch hier der Geist die Seelenschmerzen eines von Reue gepeinigten Mörders.

Um seinem Vater zu gefallen, hat sich Frank Thorney mit Carter's Tochter, Susan, verheiratet, obgleich er bereits — ohne Wissen seines Vaters — der Gatte von Winnefrede

ist. Von der Liebe zu Winnefrede gequält fühlt sich Frank höchst unglücklich. Schließlich ermordet er Susan. Um den Verdacht des Mordes von sich abzulenken, verwundet er sich selbst und ruft um Hilfe. Als sein Vater und der alte Carter herbeieilen, beschuldigt er diesen gegenüber zwei ehemalige Freier Susan's, Somerton und Warbeck, des Mordes. Frank wird zur Heilung seiner Wunden in Carter's Haus gebracht.

Die Stimme des Gewissens, die so lange geschwiegen hat, pocht lauter und lauter. Frank wird von schrecklichen Phantasien geängstigt. Um uns seine Seelenqualen recht deutlich vor Augen zu führen, läßt der Dichter den Geist Susan's an seinem Krankenlager erscheinen. Um diesem grausigen Anblick zu entgehen, legt sich Frank auf die andere Seite des Bettes. Aber auch jetzt starrt der Geist dem Unglücklichen in das entsetzte Antlitz. Gleich darauf verschwindet der Geist.

Lange kämpft der Selbsterhaltungstrieb mit der inneren Stimme. Frank versucht seine falsche Behauptung von Susan's Ermordung durch Somerton und Warbeck aufrecht zu halten. Doch endlich bricht er zusammen und gesteht Winnefrede die Wahrheit.

26. *The Old Wives' Tale* von George Peele.

In diesem Drama bedeutet das Auftreten des Geistes für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. Eumenides hat, um Jack's Leiche ein ehrliches Begräbnis zu verschaffen, fast seine ganze Barschaft geopfert. Aus Dankbarkeit erscheint ihm später der Geist des Jack und hilft ihm, Venelia, Delia und die beiden Brüder der letzteren aus der Gewalt des Zauberers Sacrapant zu befreien.

Die „dankbaren Toten" sind ein bekanntes Motiv der Weltliteratur. So kauft in *Sir Amadas* [1]), einer mittelenglischen Romanze, Sir Amadas die Leiche eines bankerotten Kaufmanns los und läßt sie begraben. Dafür hilft ihm der dankbare Tote bei einem Turnier zu Sieg und Königstochter. Ähnliche Beispiele finden wir nicht weniger als 15 in Sim-

[1]) Siehe Paul's *Grundriß*, Bd. 2, S. 665.

rock's Buch: „*Der gute Gerhard und die dankbaren Toten*" (S. 46—106).

27. *The Second Part of the Iron Age* von Thomas Heywood.

Das Stück ist die Fortsetzung von *The Iron Age* und beschreibt in Akt I—III die letzten Kämpfe der Griechen vor Troja, seine Einnahme und Zerstörung, in Akt IV—V die Rückkehr des Agamemnon nach Griechenland, seinen Tod, den Tod des Aegisthus, der Clytaemnestra etc.

In diesem Drama treten zwei Geister auf, deren Erscheinen ein retardierendes, bzw. accelerierendes Moment genannt werden kann.

Am Ende des II. Aktes erscheint der Geist des Hektor dem Aeneas, der entschlossen ist, sein Leben zu opfern, aber zuvor möglichst viele Griechen erschlagen will. Der Geist weist ihn auf das Nutzlose dieses Vorhabens hin und fordert ihn auf, mit den Göttern Troja's zu fliehen und ein Königreich zu gründen, welches dazu dienen soll, das Andenken seiner Ahnen zu verherrlichen. Aeneas befolgt den Rat des Geistes und verläßt Troja, seinen alten Vater auf dem Rücken und die Schutzgötter Troja's in seiner Begleitung.

Die Geisteserscheinung hält Aeneas zurück, sich an dem Verzweiflungskampf der Trojaner zu beteiligen, bedeutet also vielleicht für den Verlauf der Handlung ein retardierendes Moment.

In V, 1 erschlägt Orestes den Geliebten seiner Mutter, Aegisthus, zögert aber, ein Gleiches mit seiner Mutter zu tun, da er im Zweifel über ihre Schuld ist. Da erscheint der Geist des Agamemnon und zeigt auf seine Wunden, dann auf den toten Aegisthus sowie auf die lebende Clytaemnestra, wie um anzudeuten, daß sie beide seine Mörder seien. Darauf verschwindet der Geist. Jetzt tötet Orestes auch seine Mutter.

Das Erscheinen des Geistes veranlaßt den zögernden Orestes zu entschlossener Tat, bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. Bemerkenswert ist, daß der Geist Clytaemnestra unsichtbar bleibt, was

uns wieder an den alten Volksglauben erinnert, demzufolge ein Geist selten mehr als einer Person sichtbar ist, auch wenn mehrere anwesend sind.

28. In *Lady Alimony* (III, 6) tritt der Geist des Gallerius auf, der aber zur Handlung des Stückes in wenig oder keiner Beziehung steht, von einem Einfluß auf den Gang der Ereignisse gar nicht zu reden. Siehe Dodsley-Hazlitt XIV.

Schlufserörterung.

Am Schluß der Abhandlung mögen in aller Kürze die Rollen noch einmal Revue passieren, welche die Dichter dem "Geist" im Drama zugeteilt haben:

Der "Geist" ist entweder Stimmungsfigur, wie der Geist 1. der Mariemma, 2. des Selymus, 3. des Moleonte, 4. der Messalina und des Silius, 5. des Herzogs Gorlois, 6. des Andrea, 7. des Clarence, 8. des alten Königs von Ormus, 9. des Alexander, 10. des Sulla, 11. des Camillus und Brennus, 12. des Malbecco, 13. des alten Hamlet.

Oder der "Geist" veranlaßt den Beginn der steigenden Handlung, wie der Geist 1. des Malbecco, 2. des alten Hamlet, 3. des Bussy d'Ambois; oder den Beginn der fallenden Handlung, wie der Geist 1. des Geta, 2. der Lady, 3. des Andrugio, 4. der Isabella.

Oder der "Geist" dient zur Hervorhebung des Höhepunktes, wie der Geist des Banquo.

Endlich bereitet der "Geist" auf die Katastrophe vor, wie der Geist 1. des Bussy d'Ambois, 2. des Andrugio, 3. des Brachiano, 4. des Corineus, 5. des Klosterbruders Anselm, 6. des Caesar, 7. des Asdrubal, 8. des Montferrers, 9. des Alonzo, 10. die Geister in "*Richard II*" und "*Richard III*", 11. in "*The Unnatural Combat*", 12. in "*Albertus Wallenstein*", 13. in "*Fatum Vortigerni*".

Kurz gesagt, die Dichter lassen den Geist willkürlich auftreten, d. h. in jeder Entwicklungsstufe des Dramas, um Sensation zu machen.

Außerdem zielt sein Erscheinen manchmal nicht auf eine bestimmte dramatische Wirkung ab, sondern bezweckt, den Verlauf der Handlung zu beschleunigen oder zu hemmen, repräsentiert also ein accelerierendes Moment, wie der Geist 1. der Agrippina, 2. des Vortumerus, 3. des Camillus und des Brennus, 4. des alten Hamlet, 5. des Bussy, 6. des Andrugio, 7. des Albanact, 8. des Jack, 9. des Agamemnon, oder ein retardierendes Moment, wie der Geist des Sorastanus und der Geist des Montferrers.

Endlich ist der "Geist" Symbol der Gewissensqualen: 1. in "*The True Tragedy of Richard III*", 2. in "*Macbeth*", 3. in "*Richard III*", 4. in "*Julius Caesar*", 5. in "*The Unnatural Combat*", 6. in "*The Changeling*", 7. in "*The Tragedy of Albertus Wallenstein*", 8. in "*The Witch of Edmonton*".

Die gewöhnliche Triebfeder, die das Auftreten des Geistes veranlaßt, ist der Rachedurst. Daher wohnt der "Geist" sehr oft der Bestrafung der Schuldigen bei und erscheint am Schluß des Stückes wieder, frohlockend über den Vollzug der Rache, wie der Geist 1. des Herzogs Gorlois, 2. des Andrea, 3. des Bussy, 4. des Andrugio, 5. des Albanact, 6. des Corineus, 7. des Moleonte.

Schließlich will ich es nicht unterlassen, auf ein paar interessante Charakteristika der Geister hinzuweisen. Es kommt gelegentlich vor, daß der "Geist" von seinem Aufenthaltsort spricht. So berichten uns der Geist Andrea's wie der Geist des alten Königs von Ormus ausführlich über die Vorgänge in der klassischen Hölle. Der Geist des Bussy d'Ambois spricht von dem Chaos ewiger Nacht, aus dem er emporgestiegen sei. Wahrhaft erschütternd ist aber die Schilderung der christlichen Hölle, die wir aus des Geistes Mund in "*Hamlet*" vernehmen, und die umso ergreifender ist, als sie keine detaillierte Beschreibung enthält, sondern die Wirkung kennzeichnet, die eine solche Kunde auf den Sterblichen hervorbringen würde:

> *"But that I am forbid*
> *To tell the secrets of my prison-house,*
> *I could a tale unfold, whose lightest word*
> *Would harrow up thy soul; freeze thy young blood;*
> *Make thy two eyes, like stars, start from their spheres;*
> *Thy knotted and combined locks to part,*
> *And each particular hair to stand on end,*
> *Like quills upon the fretful porpentine:*
> *But this eternal blazon must not be*
> *To ears of flesh and blood."* (I, 5, 13 ff.)

Nicht selten spricht der Geist moralische Sentenzen aus: der Geist des Bussy d'Ambois läßt in einem Monolog eine Aufforderung an die Menschheit ergehen, ihr Leben zu bessern. Er warnt davor, den Weg des Glückes, die Religion, zu verlassen. Die Strafe folge jedem Vergehen auf dem Fuße nach, geradeso wie der Donner dem Blitz. — Der Geist des Asdrubal warnt vor der Verletzung der Treue:

> *"Mortals, fear to slight your gods and vowes;*
> *Jove's arm is of dread might."*

Wenn Alexander's Geist wehmütig von sich sagt, er habe jedermann, nur nicht sich selbst besiegt, so erkennt er damit an, daß der größte Sieg des Menschen der ist, den er über sich selbst erficht. — Der Geist des Montferrers ermahnt seinen Sohn, die Rache dem König der Könige zu überlassen, ist also ein Repräsentant christlicher Moral.

Chronologisches Verzeichnis der behandelten Dramen.

1. *Meleager* (1580 entstanden).
2. *Dido* (1583 aufgeführt).
3. *Herodes* (zwischen 1567 und 1588 verfaßt).
4. *Misfortunes of Arthur* (am 28. Februar 1587/88 aufgeführt).
5. *Spanish Tragedy* (ca. 1587/88? entstanden).
6. *True Tragedy of Richard III* (zwischen 1589 und 1591 verfaßt).

7. *Roxana* (zwischen 1583 und 1592 aufgeführt).
8. *Richard II* (verfaßt ca. 1595/96).
9. *Locrine* (1595 anonym veröffentlicht).
10. *The Old Wives' Tale* (1595 gedruckt).
11. *Richard III* (1597 veröffentlicht).
12. *Fatum Vortigerni* (Ende des 16. Jahrh. verfaßt).

13. *Solymannidae* 14. *Perfidus Hetruscus* 15. *Antoninus Bassianus Caracalla*	Eine genaue Zeitangabe zu machen, ist unmöglich; doch sind diese Dramen jedenfalls **spätestens** Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrh. entstanden.

16. *Second Part of King Edward IV* (1600 gedruckt).
17. *Grim the Collier of Croydon* (unter März 1600 in Henslowe's Diary eingetragen).
18. *Antonio and Mellida* (1601 zum ersten Mal aufgeführt).
19. *Julius Caesar* (ca. 1599/1600? entstanden).
20. *Hamlet* (1602 in Stationers' Register eingetragen).
21. *Nero* (1603 gedruckt).
22. *Alexandræan Tragedy* (1605 gedruckt).
23. *Macbeth* (verfaßt zwischen 1605 und 1607).
24. *Sophonisba* (1606 gedruckt).
25. *Catiline* (1611 zum ersten Mal aufgeführt).
26. *The Atheist's Tragedy* (1611 gedruckt).
27. *The Second Maiden's Tragedy* (erhielt 1611 die Erlaubnis zur Aufführung).
28. *The White Devil* (1612 gedruckt).
29. *Revenge of Bussy d'Ambois* (1613 gedruckt).
30. *The Witch of Edmonton* (1658 gedruckt, aber wahrscheinlich schon 1621 verfaßt).
31. *The Changeling* (aufgeführt am 4. Januar 1623).
32. *Alaham* (1633 gedruckt, aber sicher zu viel früherer Zeit verfaßt).
33. *Second Part of the Iron Age* (1632 gedruckt).
34. *Fuimus Troes* (1633 gedruckt).
35. *The Unnatural Combat* (1639 gedruckt).
36. *The Tragedy of Albertus Wallenstein* (1639 gedruckt).
37. *Lady Alimony* (ca. 1639 entstanden).

Übersicht über die einzelnen Dichter.

Goldingham, Alabaster, der Dichter von *"Solymannidae"*, Hughes, Kyd, Lord Brooke, Sir William Alexander und Ben Jonson verwenden den Geist als Stimmungsfigur; bei Dr. Gwinne und Dr. Fisher finden wir ihn als Stimmungsfigur und accelerierendes Moment; dem Verfasser der *"True Tragedy"* dient der Geist als Stimmungsfigur und Symbol der Gewissensqualen; der Dichter von *"Grim the Collier of Croydon"* verwendet den Geist als Stimmungsfigur; ferner wird durch ihn der Beginn der steigenden Handlung verursacht.

Bei Shakspere tritt der Geist nahezu in jeder Entwicklungsstufe des Dramas auf. Der Dichter läßt durch den Geist in Stimmung versetzen, den Beginn der bewegten Handlung veranlassen, den Höhepunkt hervorheben, auf die Katastrophe vorbereiten, den Gang der Handlung beschleunigen; endlich ist der Geist bei Shakspere Symbol der Gewissensqualen.

Hier mögen einige Urteile über Shakspere's Geister Platz finden.

Ausgehend von dem Gesichtspunkt, daß es eine der schwierigsten und gefährlichsten Aufgaben des Dramatikers sei, Erscheinungen der übersinnlichen Welt in einem Drama so darzustellen, daß sie auch in aufgeklärten Zeiten nicht grotesk wirken, untersucht Wurth die Fragen: 1. Was mag Shakspere bewogen haben, den Geist überhaupt in das Drama einzuführen? 2. Wie ist es ihm gelungen, ihn so zu verwenden, daß auch moderne Menschen in das Zauberreich der Geister hineingetäuscht werden? [1])

Bei Beantwortung der Frage 1 kommt Wurth zu dem Schluß: Shakspere verwendet den Geist, um Seelenvor-

---

[1]) *Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakspere's Tragödien*, in der Festschrift für Schipper, S. 286 ff. Vergleiche zu diesem Artikel Sarrazin's Rezension in „*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*", herausgegeben von Koch, 5. Bd. 3. Heft. Berlin 1905. S. 381.

gänge. die das treibende Moment der Handlung bilden, dem Zuschauer dramatisch wirksam, also sichtbar vorzuführen. Denn, sagt der Verfasser, dramatisch wirksam ist nur das, was der Zuschauer wirklich miterlebt und hört und sieht.

Wurth's Erörterungen der 2. Frage basieren auf der schon von Tieck ausgesprochenen Ansicht, daß der Dichter für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung übrig läßt, und decken sich ungefähr mit den Ausführungen in der *Quarterly Review* vol. 171 (1890) S. 91 ff.[1])

Der Verfasser dieses Artikels wirft die Frage auf: Ist Shakspere naturgetreu, wenn er Hamlet oder Macbeth oder Brutus Geister sehen und mit ihnen sprechen läßt?

Shakspere's Zeitgenossen glaubten an Geister, weil sie welche gesehen hatten. Auch wir sehen im wirklichen Leben manchmal Geister und glauben trotzdem nicht an sie. Denn wir wissen jetzt, daß Geister, geradeso wie viele andere geheimnisvolle Erscheinungen den Naturgesetzen unterworfen sind. Nur fallen sie nicht unter die Gesetze der Optik, sondern unter diejenigen der Phantasie. Wenn wir also im wirklichen Leben Geister sehen, so wissen wir, daß sie ihre Ursache in dem abnormen, ungesunden oder überreizten Zustand unserer Phantasie haben. Der Verfasser kommt deshalb zu dem Schluß: "*Shakespeare is true to nature in his ghosts, if those of his characters who see ghosts might have seen them in actual life; and if the ghosts so seen act and speak as such ghosts would have done, with only the same difference between them and the ghosts of actual life as corresponds with the difference between art and nature which we find throughout Shakespeare's Plays* (l. c. S. 100).

Bei Chapman dient der Geist dazu, den Beginn der steigenden Handlung zu verursachen, auf die Katastrophe vorzubereiten, endlich den Gang der Handlung zu beschleunigen. — Die Verfasser von "*Antoninus Bassianus Caracalla*" und "*Second Maiden's Tragedy*" lassen durch den Geist den Beginn der fallenden Handlung hervorrufen; desgleichen Marston. Letzterer überträgt dem Geist außerdem noch

[1]) *Shakespeare's Ghosts, Fairies and Witches.*

die Aufgabe, auf die Katastrophe vorzubereiten und den Gang der Handlung zu beschleunigen. Auch Webster läßt durch den Geist den Beginn der fallenden Handlung verursachen und auf die Katastrophe vorbereiten.

Die Verfasser von "*Fatum Vortigerni*" und "*Richard II*" führen den Geist in das Drama ein, um auf die Katastrophe vorzubereiten. Das Gleiche tun Heywood und der Dichter des "*Locrine*"; bei diesen letzteren muß der Geist ferner den Gang der Handlung beschleunigen. Das entgegengesetzte Ziel verfolgt der Geist bei Tourneur: er hemmt durch wiederholtes Eingreifen den Gang der Handlung; außerdem bereitet er auf die Katastrophe vor.

Den nämlichen Auftrag, d. h. auf die Katastrophe vorzubereiten, hat der Geist bei Massinger, Middleton und Glapthorne; zugleich veranschaulicht er uns die Gewissensqualen des reuigen Mörders. Diesen Zweck, d. h. die Seelenschmerzen zu versinnbildlichen hat auch das Auftreten des Geistes bei Ford. — Der Verfasser von "*Perfidus Hetruscus*" läßt durch den Geist den Gang der Handlung verzögern, Peele beschleunigen.

Eine Art Stimmungsfigur ist der Geist auch in Peele's "*Battle of Alcazar*", einem Drama, in welchem zu Beginn des 2. Aktes während der Rede des Presenter drei Geister, die im Verlauf des 1. Aktes ermordet wurden, "*Vindicta*" rufen.

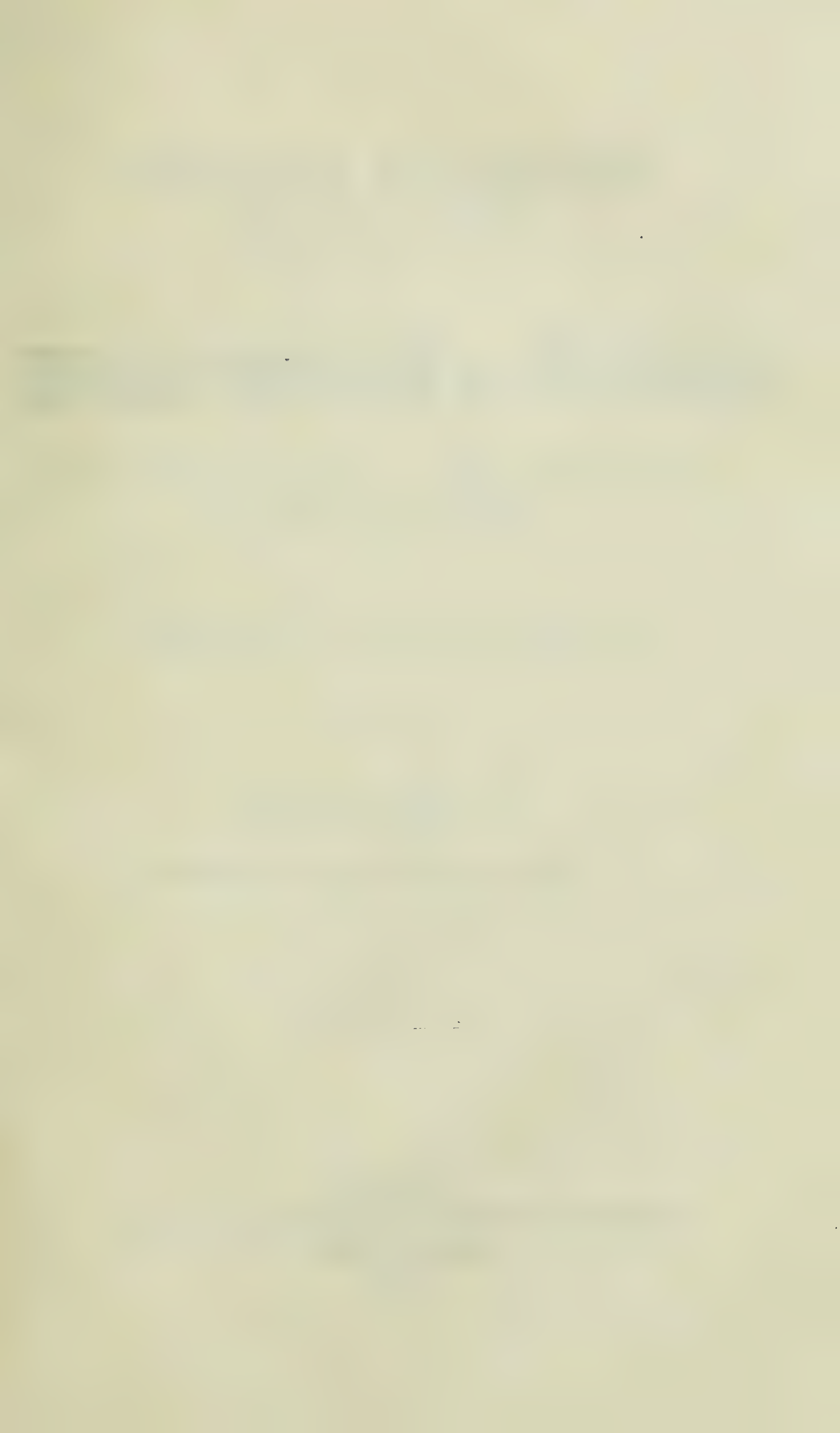
Andere Dramatiker, wie Greene, Marlowe, Beaumont und Fletcher wenden den "Geist" nie an. Wenigstens kann man der beiden letzteren Komödie "*The Knight of the Burning Pestle*" kaum zu den eigentlichen Geisterdramen rechnen: Venterwels will die beabsichtigte Heirat zwischen seiner Tochter Luce und Jasper nicht zugeben; einer seiner Freunde, Humphrey, soll Luce heiraten. Um sich zu rächen, erscheint Jasper als Geist verkleidet seinem Meister Venterwels und erklärt ihm, selbst durch den Tod könnten treue Herzen nicht getrennt werden; seine Tochter Luce sei von Engeln entführt worden, um mit ihm (Jasper) in einer anderen Welt vereinigt zu werden; sein (Jasper's) Geist werde nicht aufhören, ihn (Venterwels) zu verfolgen. Der auf den Tod erschrockene Venterwels fragt den vermeintlichen Geist,

was er tun müsse, um Verzeihung zu erlangen. Der Geist erwidert zunächst, die Reue käme zu spät, dann aber ermahnt er Venterwels zur Reue und fordert ihn auf, das seinem (Jasper's) Vater zugefügte Unrecht wieder gut zu machen, sowie Humphrey aus dem Hause zu jagen. Venterwels führt schleunigst die ihm erteilten Aufträge aus. Demgemäß würde also der vermeintliche Geist ein den Gang der Handlung accelerierendes Moment darstellen. — Erwähnt sei noch Sir William Barclay's "*Lost Lady*" [1]), eine Tragikomödie, in der ebenfalls ein falscher oder vermeintlicher Geist auftritt.

---

[1]) In Dodsley-Hazlitt, vol. XII.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.) Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXVI.

DAS TIER IN DER DICHTUNG MAROTS.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1906.

DAS TIER

IN DER

DICHTUNG MAROTS.

VON

DR. JOS. MENSCH.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1906.

Inhalt.



Einleitung.

In der vorliegenden Arbeit [1]) habe ich mir die Aufgabe gestellt, einen Überblick zu bieten über Umfang, Grund, Bedingungen und Art des Erscheinens und der Verwendung des Tieres in der Dichtung Marot's. Als Frucht der hierdurch notwendig werdenden möglichst durchsichtigen Anordnung und Gruppierung der einschlägigen Äußerungen des Dichters möchte ich einen genauen Einblick bieten in sein inneres Verhältnis zu den Tieren und in die technischen Besonderheiten seines Verfahrens bei Heranziehung und Verwertung von Stoffen und Motiven aus der Tierwelt.

Ich beabsichtige in einem ersten Teile von dem Auftreten des Tieres aus äußerem Anlasse zu handeln und dabei diejenigen Gedichte und Einzelstellen aufzuführen, die ihre Entstehung wirklichen oder anekdotenhaften Begebenheiten und Vorkommnissen verdanken, bei welchen das eine oder andere Tier eine mehr oder weniger hervorragende Rolle gespielt hat. Es kommen also hier für die Einführung des Tieres in die Dichtung meist solche äußere Einflüsse in Betracht, denen sich der Dichter in keiner Weise entziehen kann und die ihn z. B. zwingen, gerade so wie jeder andere Berichterstatter auch ein Wort zu sagen über das Pferdematerial,

[1]) Meinen herzlichsten Dank sage ich hier Herrn Professor Breymann für die Stellung des Themas und für mannigfache Unterstützung bei der Ausarbeitung und der schließlichen Drucklegung. Auch Herrn Professor Schick bin ich für die so bereitwillig gewährte Hilfe bei der Korrektur der Arbeit zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

das den Truppen zur Verfügung steht, wenn er etwa mit ähnlichen Aufträgen ins Feldlager geschickt wird, um die Zurückgebliebenen von den dortigen Vorgängen in Kenntnis zu setzen. Allerdings kann man sich hierbei von vornherein darauf gefaßt machen, ihn nicht so sehr nach Art eines gewöhnlichen prosaischen Menschen das eigentlich Zweckentsprechende im Baue und in den Bewegungen der Streitrosse betonen zu sehen, als vielmehr die Schönheit ihrer Körperformen und den mächtigen Rhythmus ihrer dröhnenden Hufschläge. Es handelt sich hier für ihn eben darum, sich an das rein Tatsächliche zu halten, nichts hinwegzunehmen und nichts hinzuzutun, seine eigene Persönlichkeit so viel wie möglich auszuschalten.

Schickt sich hingegen der Dichter an, das Lob eines Waldes oder eines Frühlingstages zu singen, so braucht er, streng genommen, obwohl er auch in diesem Falle seine Eindrücke von außen her empfängt, nicht alle Elemente und Faktoren, die, wie z. B. der Vogelgesang, für uns den Begriff des Waldes und des Frühlingstages ausmachen können, auf sich wirken zu lassen. Der Auffassung seiner Zeit, seiner besonderen Eigenart oder der augenblicklichen Stimmung nachgebend mag er den einen oder den anderen Faktor übersehen, ihn für unwesentlich oder aber für ausschlaggebend erachten und wird ihn demnach in seine Dichtung aufnehmen oder beiseite lassen. Räumt also der Dichter unter solchen Umständen dem Tiere wirklich einen Platz in poetischen Ergüssen beschreibender Natur und frei gewählten Schilderungen ein, so liegt der Grund zur Aufnahme — und darauf kommt es ja schließlich an — trotz des von außen gekommenen Eindrucks doch nur in dieser oder jener Beschaffenheit seines Seelenlebens oder in einer subjektiven Wertschätzung des äußerlich Wahrgenommenen und demzufolge im Innern des Dichters.[1] Dasselbe gilt auch von denjenigen Fällen, in

[1] Einige allbekannte Beispiele mögen zur weiteren Erhärtung des Gesagten dienen. Man vergleiche z. B. Uhland's Gedicht: *Die linden Lüfte sind erwacht . . .*, in welchem mit keinem Worte irgend eines Tieres Erwähnung geschieht, mit der Schilderung des Frühlings in Hey's Gedicht *Die Jahreszeiten*, die, nebenbei bemerkt, mannigfache

welchen der Dichter das Tier im Zusammenhange mit Liebesbeteuerungen, Ausfällen gegen seine Feinde u. dgl. auftreten läßt, wobei er sogar oft erst durch die natürliche Aufeinanderfolge der Gedanken dazu gebracht wird, dieser oder jener Tatsache Erwähnung zu tun, zu welcher das eine oder andere Tier in engster Beziehung stand. Ich glaube also im Rechte zu sein, wenn ich den zweiten Teil dieser Arbeit dem Erscheinen des Tieres aus innerem Anlasse widme.

Ich gehe dann zu den Redefiguren über und führe in einem dritten und vierten Teile die Gleichnisse und Vergleiche Marot's auf, in welchen dieses oder jenes Tier oder Gruppen von Tieren oder Vorkommnisse aus dem Tierleben zu Trägern der Vergleichung mit Menschen oder Vorkommnissen im Menschenleben werden. Dabei werde ich unter dem Titel „Gleichnisse" diejenigen Stellen zusammenfassen, in denen zwischen etwas Bekanntem oder allgemein Gültigem und etwas Unbekanntem oder nicht schon von selbst Einleuchtendem mit Hilfe des Vergleichs eine Beziehung hergestellt wird, um durch den Hinweis auf ganz ähnliche Verhältnisse in der Tierwelt die eine oder andere Handlungsweise, die befürwortet wird, oder diese oder jene Behauptung, die vorgebracht wird, zu rechtfertigen. Dieser besondere Zweck fällt bei den bloßen Vergleichen des vierten Teiles, die lediglich zur sinnlichen Belebung oder Ausschmückung der Rede dienen, natürlich fort. Von letzteren bringe ich zuerst die breiter

---

Anklänge an Marot's *Chant de May* (vgl. S. 19) aufweist. Von den acht Versen, welche dem Frühling gewidmet sind, beschäftigen sich drei mit der Tierwelt. Es heißt dort von Gott: *Weckt die Blümlein aus der Erde, Gras und Kräuter für die Herde, Läßt die jungen Lämmer springen, Läßt die lieben Vögel singen* (Hey: *Noch fünfzig Fabeln für Kinder. Gotha. Schulausgabe II, Anhang S. 18*). Ähnlich findet sich in Eichendorff's Gedicht: *Wer hat dich, du schöner Wald, Aufgebaut . . .* der Vers: *Oben einsam Rehe grasen*, während im Gedichte Geibel's *„Aus dem Walde"* der Singvögel gedacht wird: *Vöglein sangen Gottes Ehre* (Geibel: *Junius-Lieder. 31. Aufl. Stuttgart. 1893. S. 70 ff.*). Wenn es also auch ganz dem Ermessen des Dichters überlassen bleibt, welchen besonderen Tieren er Aufnahme in ein doch beschreibendes Gedicht gewähren will, so liegt der Grund der Aufnahme wohl nur in ihm selbst.

ausgeführten und dann die kürzeren, indem ich sie nach den Eigenschaften und Tätigkeiten zusammenstelle, bei denen bestimmte Tiere den Maßstab der Vergleichung bilden. Daran reihen sich einwortige Vergleiche (Metaphern), d. h. Substantiva oder Verba, welche Tiere oder tierische Handlungen bezeichnen, aber ohne weiteres, ohne daß die natürlich vorliegende Vergleichung auch nur angedeutet wird, für Menschen, denen die hervorstechendste Eigenschaft des Tieres, mit dem sie identifiziert erscheinen, anhaften soll, oder für menschliche Handlungen gesetzt werden. Als Fortsetzung dazu lasse ich metaphorische Wendungen folgen, die den Übergang zur Allegorie, dem fünften Teile dieser Arbeit, vermitteln, da die Allegorie im Grunde eben nur durch das Überhandnehmen und die breitere Ausführung der Metapher entsteht. Von den Anfängen der Allegorie ausgehend, in denen unter dem buchstäblichen Sinne, den die Erwähnung des Tieres zunächst hervorruft, ein anderer Sinn, der sich auf den Menschen bezieht, verborgen liegt, gelange ich zu den großen allegorischen Gedichten Marot's, in welchen ganze Beschreibungen aus der Tierwelt nur zu dem Zwecke abgefaßt erscheinen, um unter dem Schleier der Allegorie menschliche Verhältnisse in einer nach Ansicht des Dichters reizvolleren Weise schildern zu können.

In einem sechsten Teile handle ich sodann von der Vermenschlichung des Tieres, die mit der Übertragung menschlicher Gefühle auf das Tier beginnt, bis zur Beilegung der Sprache fortschreitet und in der Fabel ihren Abschluß findet. In einem letzten Teile endlich werde ich von der Animalisierung des Menschen sprechen, die bei der Beteuerung zur Strafe ein Tier werden zu wollen, wenn eine Aussage, die gemacht wird, nicht wahr sein sollte, und bei dem Wunsche mit dem Tiere tauschen zu können, da es diesem unter Umständen besser ergeht, ihren Anfang nimmt und mit einem vollständigen Aufgehen des Menschen im Tiere endigt.

Auf die hier dargelegte Weise glaube ich die übernommene Aufgabe wenigstens so weit ihrer Lösung entgegenführen zu können, als es ohne vergleichende Untersuchung einer Reihe von Schriftstellern überhaupt wohl möglich ist;

denn erst mit Hilfe der Resultate, die auf dieser breiteren Grundlage gewonnen würden, könnte auf dem Gebiete der literarischen Verwendung des Tieres an eine reinliche Scheidung zwischen allgemeinen Erscheinungen und besonderen Eigenheiten einer Zeit oder eines Dichters (in unserem Falle Marot's) herangetreten werden.[1])

[1]) Die vorliegende Untersuchung erstreckt sich nur auf die Originaldichtung Marot's. Seine *Épigrammes à l'imitation de Martial* und seine an den *Roman de la belle Maguelonne* sich anlehnende *Epistle de Maguelonne à son amy Pierre de Provence* sind unberücksichtigt geblieben. Als Eigentum Marot's kommen aus letzterer nur die Anrufung des Vogels der Venus: *Messager de Venus, prens ta haulte volée . . .* (G. III. 5. Vgl. über die Zitierungsweise S. 6) und die Verse: *Reposons nous sur l'herbe qui fleuronne, Et escoutons du rossignol le chant* (G. III. 9. 30 f. mit der Variante: *Reposons nous oyant la voix mignonne Du messaigier du grant dieu damourettes*) hier in Betracht. Bemerkt sei noch, daß die vorliegende Arbeit eine Aufführung der etwaigen Quellen Marot's zu geben nicht beabsichtigt. Dies möge nicht vergessen werden, wenn sogar bei dem auf S. 16 besprochenen Gedichte über den Tod des Sperlings der jungen Maupas sich kein Hinweis auf Catull (ed. Riese, 3) findet, obwohl Marot selbst, indem er den Vers des Martial (rec. Gilbert I, 109): *Issa est passere nequior Catulli* mit: *Mignonne est trop plus affettée, Plus fretillant, moins arrestée Que le passeron de Maupas* (R. II, 485. Vgl. über die Zitierungsweise S. 7) übersetzt, seine Abhängigkeit von dem römischen Dichter andeutet. (Vgl. noch Toldo, in: Z. f. rom. Phil. 1901. XXV. 383 ff.) Für die Zwecke dieser Arbeit (vgl. den Anfang der Einleitung) erscheint es gleichgültig, ob Marot, soweit er noch original bleibt, einen Vorgänger benützt hat. Wenn nicht die junge Maupas einen Sperling durch den Tod verloren hätte, wäre es trotz Catull Marot wohl nie in den Sinn gekommen, ein derartiges Gedicht zu schreiben. Es handelt sich hier eben nicht um die teilweise dem Catull entlehnte Form, sondern um den Anlaß der Dichtung.

Erster Teil.

Äußere Anlässe für das Erscheinen des Tieres in der Dichtung.

1. Wirkliche Begebenheiten.

Für das Auftreten des Tieres in der Dichtung Marot's ist der bei weitem wichtigste äußere Anlaß der Mangel eines guten Reittiers. Dieser war natürlich zu einer Zeit, die für längere Wege kein besseres Transportmittel als den Sattel kannte, besonders empfindlich. Da er zuweilen auch an Marot selbst oder einen Freund herantrat, wenn gerade eine Veränderung des Aufenthaltsortes notwendig wurde, hat er den Poeten zur Schöpfung zweier[1]) wirklich formvollendeter Erzeugnisse seiner Muse angeregt, die (mit gelegentlicher Hereinziehung des Maultieres) in ihrer ganzen Ausdehnung vom Pferde handeln. Alle, welche damals mit einem fürstlichen Hofe in Verbindung standen, hatten für den Fall, daß die Not an den Mann kam, das vortreffliche Auskunftsmittel ersonnen, einfach die großen Herren zur Übung der Freigebigkeit aufzufordern.[2]) So sucht denn auch Marot, der am Vorabend einer weiten Reise seine alte *haquenée*[3]) mit

[1]) Vgl. jedoch weiter unten S. 11.

[2]) Vgl. Bd. III, S. 179, Anmerkung der Marot-Ausgabe von G. Guiffrey (Paris 1875 u. 1881, Bd. II u. III). Weiterhin wird der Anfangsbuchstabe G. auf diese Ausgabe hinweisen, also kurz: G. III, 179, Anm.

[3]) *Haquenée* = *Paßgänger, Zelter*, nannte man ein Pferd, das wegen seiner angenehmen Gangart (Paßgang) gewöhnlich von den

prüfenden Blicken auf ihre Trag- und Marschfähigkeit untersucht und leider nur mehr eine sehr kurz gemessene Strecke mit ihr zurückzulegen hoffen kann, seinen „zweiten König“ Heinrich von Navarra (in erster Linie war er Untertan Franz I. von Frankreich) durch ein launiges *Dizain*, dessen scherzhafter Ton erheiternd und gewinnend wirken soll, zur Überlassung eines kräftigeren und jüngeren Tieres zu bewegen, welches er gewiß — dies will er ja gerne versprechen — ebenso freudig annehmen wird, wie er das seinige dem ersten besten „Schlauberger“, der es verlangt, abzutreten gedenkt:

Mon second roy, j'ay une haquenee
D'assez bon poil, mais vieille comme moy.
A tout le moins: long temps a qu'elle est nee:
Dont elle est foible, et son maistre en esmoy:
La povre beste, aux signes que je voy,
Dit, qu'à grand' peine ira jusque à Narbonne:
Si vous voulez en donner une bonne,
Sçavez comment Marot l'acceptera?
D'aussi bon cueur comme la sienne il donne
Au fin premier qui la demandera.[1])

Ein bei weitem längeres Gedicht ähnlichen Inhalts verdanken wir Marot's freundschaftlichem Eingehen auf die Bitte eines guten Kameraden von ihm, namens Pierre Vuyart.[2]) Diesem war einmal von der Herzogin von Lothringen ein ausgezeichnetes Pferd zum Geschenke gemacht worden. Leider aber hat der Tod auch dieses herrliche Tier nicht verschont; dessen unglücklicher Herr muß seitdem einen elenden Klepper

Frauen geritten wurde. Vgl. G. III, 181, Anm. Marot legt seinem jedenfalls nicht allzu edlen Tiere, auf dessen Rücken es ihm vielleicht schon so manches Mal ziemlich unbehaglich geworden war, wohl nur mit schalkhafter Ironie diese Bezeichnung bei. Ähnlich steht ja auch das ausdrucksvollere *haquenée* statt des farbloseren *cheval* in der Redensart: *Aller sur la haquenée des cordeliers*, wofür im Deutschen ohne jede spöttische Nebenbedeutung, aber durchaus nicht weniger treffend, *auf Schusters Rappen reiten* gesagt wird.

[1]) Marot-Ausgabe von Rapilly (Paris 1824. 3 Bde.), Bd. II, S. 356f.: *Au Roy de Navarre.* Weiterhin wird der Anfangsbuchstabe R. auf diese Ausgabe hinweisen, also kurz: R. II, 356f.

[2]) Vgl. G. III, 179, Anm.

reiten, so daß ihn die Erinnerung an sein früheres prächtiges Roß und an die freundliche Geberin nimmer verläßt. Da faßt er sich ein Herz; seiner edlen Wohltäterin will er die mißliche Lage schildern, in der er sich befindet. In richtiger Erkenntnis der eigenen Unfähigkeit, weiß er das Einschmeichelnde und Aussichtsvollere eines in Versen abgefaßten Bittgesuches nur um so besser zu würdigen und versichert sich also der Hilfe des besten Dichters der Zeit.[1]) Dieser entledigt sich seines Auftrages wirklich auf eine so geschickte Art, daß die gute Herzogin sicherlich keinen Augenblick an eine abschlägige Antwort auch nur denken konnte.

Ein Schmerzensschrei über seinen herben Verlust entringt sich gleich anfangs der Brust des Bittstellers, als er die freigebige Fürstin von dem Tode des Pferdes in Kenntnis setzen will. Diese muß es natürlich seinem argen Herzeleid zugute halten, wenn ihm schon jetzt der für sie nur allzu verständliche fragende Ausruf entfährt, ob sich denn gar kein Tier dieser Rasse mehr auftreiben lasse:

Je ne l'ay plus, liberalle Princesse,
Je ne l'ay plus: par mort il a prins cesse
Le bon cheval que j'euz de vostre grace.
N'en sçauroit on recouvrer de la race? [2])

Doch rasch besinnt er sich. Mit dem vollen Bewußtsein, die Gunst der hohen Frau nicht leichter gewinnen zu können, als wenn er ihr Geschenk in nachdrucksvoller Weise rühmt, beginnt er in anmutiger Übertreibung die wahrhaft wunderbaren Eigenschaften des Rosses, das nun nicht mehr ist, zu schildern. Wenn er auf dessen Rücken einherritt, so teilten sich die Zweige des Waldes; Berge und Täler erschienen wie Ebenen, reißende Flüsse wie Bächlein, und nie waren auf dem Wege lästige Steine zu sehen. Wie hätte das Glück da nicht auch mit ihm reiten sollen?

Certainement tandis que je l'avoye,
Je ne trouvoys rien nuysant en la voye:

---

[1]) G. III, 179, Anm.
[2]) G. III, 178 ff.: *Pour Pierre Vuyart à Madame de Lorraine.*

En le menant par boys et par taillis,
Mes yeulx n'estoyent de branches assaillis:
En luy faisant gravir roc, ou montaigne,
Aultant m'estoit que trotter en campaigne:
Aultant m'estoit torrents et grandes eaux
Passer sur luy, comme petits ruysseaulx,
Car il sembloit que les pierres s'ostassent
De touts les lieux, où ses piedz se boutassent.
Que diray plus? Oncq voyage ne feit
Avecques moy dont il ne vint prouffit.

Jetzt aber — der Gegensatz rückt die angeführten Vorzüge erst in das rechte Licht — habe er ein Pferd, welches auf ebenem Boden strauchle und das kleinste Wässerlein für einen gewaltigen Strom ansehe. Dazu scheine jeder Wald dichter, jeder Weg steiniger zu werden und das Mißgeschick ihn auf seinen Reisen zu verfolgen:

Mais maintenant toutes choses me grevent:
Branches au boys les yeulx quasi me crevent:
Car le cheval que je pourmeine et meine
Est malheureux, et bronche en pleine plaine:
Petits ruysseaulx grandz rivieres luy semblent:
Pierres, cailloux en son chemin s'assemblent:
Et ne me donne en voyages bon heur.

Woher aber kam wohl jenes heimliche Glück, das von seinem früheren Pferde unzertrennlich war? Natürlich nur von ihr, die es ihm gab:

O Dame illustre, o parangon d'honneur,
Dont proceda le grand bon heur secret
Du cheval mort, où j'ay tant de regret?
Il ne vint poinct de cheval ny de selle:
J'ay ceste foy qu'il proceda de celle
Par qui je l'euz.

Nach dieser Schmeichelei naht endlich auf reizvollem Umwege die Bitte. Das Pferd sei ja tot, meint der gewandte Bittsteller, doch die angeborene Güte seiner Gönnerin habe ein so kraftvolles Leben, daß sie es zwar nicht vom Tode erwecken, aber ihm dafür ein ebensogutes wiederverschaffen könne:

Or en suy desmonté:
La mort l'a prins, la mort l'a surmonté:
Mais c'est tout un, vostre bonté naïfve
Morte n'est pas: ainçoys est si tresvifve,
Qu'elle pourroit non le resusciter,
Mais d'un pareil bien me faire heriter.

Die Bescheidenheit würde jetzt freilich verlangen, es dem Ermessen der Herzogin zu überlassen, in welcher Weise sie dem Gesuche willfahren wolle. Ein recht feuriger Renner wäre am zweckmäßigsten für den Supplikanten, aber wie soll sie es denn wissen, wenn er es ihr nicht zu sagen wagt? In angenehmem Plaudertone, welcher der gebotenen Zurückhaltung auch wirklich keinen Eintrag tut, muß er daher diesen Punkt ganz besonders zu betonen suchen. Mit Nachdruck weist er also auf seine robuste Natur hin, die eines allzusanften Sitzes nicht bedürfe. Fromme Pferde, Maultiere, weiße Zelter seien darum nichts für ihn, einen Mann in den kräftigsten Jahren. (Wir erfahren hier zugleich, von welchen Personen das Maultier und der Zelter für gewöhnlich geritten wurden.) Aber ein wilder, unbändiger *courtaud* [1]) —, das wäre so recht seine Sache. Da könnte er sich als guten Reiter erweisen und er und sein Roß würden glorreich daherkommen:

S'il advient doncq que par la bonté vostre
Monseigneur face un de ses chevaulx nostre,
Treshumblement le supply qu'il luy plaise
Ne me monter doulcement et à l'aise.
Je ne veulx poinct de ces doulcets chevaulx,
Tant que pourray endurer les travaulx:
Je ne veulx poinct de mule, ne mulet,
Tant que je soys vieillard blanc comme laict: [2])
Je ne veulx poinct de blanche hacquenée,
Tant que je soys damoyselle attournée.

[1]) In engerem Sinne: Pferd mit gestutzten Ohren und gestutztem Schwanz; in weiterem Sinne: Vorzüglicher Renner. Vgl. G. III, 181, Anm.

[2]) Wegen seines regelmäßigen Ganges und seines gemessenen Schrittes wurde das Maultier gerne von älteren Leuten geritten. Vgl. G. III, 181, Anm.

Que veulx je doncq? Un courtault furieux,
Un courtault brave, un courtault glorieux,
Qui ait en l'aer ruade furieuse,
Glorieux trot, la bride glorieuse.
Si je l'ay tel, fort furieusement
Le picqueray et glorieusement.
Conclusion: si vous me voulez croire,
D'homme et cheval ce ne sera que gloire.

Marot hat allerdings noch ein drittes poetisches Gesuch der gleichen Art geschrieben, eine Epistel an den königlichen Oberstallmeister Herrn *de la Roque*.[1]) Angeblich leiht er freilich nur einem *capitaine Bourgeon* seine Feder, in Wirklichkeit will er sich jedoch selbst beritten machen.[2]) In diesem Gedichte — und dadurch unterscheidet es sich von den vorhergehenden[3]) — bietet dem Dichter nicht schon der Gegenstand seiner Bitte zugleich den Stoff zu den ausschmückenden Gedanken und Wendungen, durch die er sich ein geneigtes Ohr zu verschaffen hofft. Deshalb ist der größte Teil der Epistel ein für die Zwecke der vorliegenden Arbeit ganz belangloses Beiwerk, so daß nur die wenigen Verse anzuführen bleiben, welche den Wunsch des Bittstellers in aller Kürze zum Ausdruck bringen. Er müsse von Paris fort, klagt der Dichter, und er habe auch den festen Willen dazu; aber mit diesem allein komme er nicht weiter; denn ihm gebreche es am Allernötigsten, an irgend einem Tiere zum Reiten. Vielleicht wisse dies der Herr *de la Roque* nicht. Er wolle es ihm also melden, damit er ihm aus der Verlegenheit helfe:

Mais je ne sçay si vous sçavez comment
Je n'ay cheval, ne mule, ne jument.
Parquoy, monsieur, je le vous fay sçavoir,
A celle fin que m'en faciez avoir.[4])

---

[1]) Vgl. G. III, 36f., Anm.

[2]) *Capitaine Bourgeon* ist nur ein Spitzname des Dichters. Vgl. G. III, 38, Anm.

[3]) Vgl. oben, S. 6.

[4]) G. III, 37. 11ff.: *Epistre pour le capitaine Bourgeon à monsieur de la Rocque.*

Eine Abweisung hat Marot von dem soeben genannten Herrn *de la Rocque* nicht erfahren. Es wurde ihm ein Pferd zugestellt, von dem wir in einem zu Reims verfaßten Rondeau an den König noch einmal hören werden.[1] Der Dichter bittet darin um eine Geldunterstützung, damit er seinen Wirt, bei dem er mit leerem Beutel abgestiegen sei, befriedigen könne; denn dieser habe gedroht, Pferd und Zaumzeug an Zahlungsstatt zurückzubehalten:

> *Car mon cheval tient mieulx que par les crains.*
> *Puis l'hoste est rude et plein de gros refrains:*
> *J'y laisseray mors, bossettes, et frains,*
> *Ce m'a il dit.*[2]

Sehr schlimm wird dem Dichter ein anderes Mal mitgespielt. Da ist er das Opfer eines Pferdediebstahls, den ein ungetreuer Diener, während er im tiefsten Schlafe liegt, an ihm verübt. Dieser raubt ihm zuerst all sein Geld, geht dann in den Stall, nimmt das beste Roß und reitet davon:

> *Finablement, de ma chambre il s'en va*
> *Droict à l'estable, où deux chevaulx trouva:*
> *Laisse le pire et sur le meilleur monte,*
> *Picque et s'en va.*[3]

Da war er denn, fährt Marot in seiner Epistel an den König fort, so gut beritten wie der hl. Georg auf den Bildern: *monté comme un sainct George*[4], ich selbst aber bin über den Verlust meines Reittieres nicht wenig ärgerlich gewesen: *fort fasché de perdre ma monture.*[5] Diese Erzählung dürfte übrigens etwas stark übertrieben sein, da es denn doch nicht recht begreiflich ist, wie ein Mann, der weder ein Pferd noch Geld sein eigen nennt, wenn es gerade am notwendigsten wäre, auf einmal dazu kommt, sich des glücklichen Besitzes gleich zweier Pferde zu erfreuen. Später, auf seiner Flucht aus Frankreich, werden ihm jene leichten Rößlein, denen er sein Entkommen

---

[1]) Vgl. G. III. 37. Anm.
[2]) R. II. 112.
[3]) G. III, 186. 31–34.
[4]) G. III, 186. 38.
[5]) G. III. 187. 41.

verdankte, als ihm zu Fuß und zu Pferde die Häscher nachsetzten, wohl auch nur vorübergehend überlassen worden sein:

J'avoys chascun jour à ma suyte
Gens de pied et gens de cheval.
Mais je feis tant par mon travail,
Et sur petitz chevaulx legiers,
Que me mis hors de touts dangiers.[1])

Da Marot zu dieser Zeit in Bordeaux war und so schnell als möglich von dannen mußte, so sind hier die kleinen, ausdauernden Pferde der dortigen Gegend gemeint.[2])

Ganz kurz kommt das Pferd bei dem Dichter weg, wenn er von militärischen Vorgängen reden soll und dabei auf die berittenen Truppen doch irgendwie Bezug nehmen muß. Da sieht er in dem Tiere nur das willenlose Werkzeug des Reiters und erwähnt es daher kaum. Im Lager habe er, erzählt Marot in seiner Eigenschaft als Berichterstatter der damaligen Herzogin von Alençon, gewaltige Recken angetroffen, die so aussahen, als ob sie auf ihren Streitrossen und spanischen Pferden die Welt erobern wollten.[3]) Nur angespielt wird auf die treuen Kampfgenossen der Krieger in einem für die Ankunft des Oberbefehlshabers verfaßten Gedichte, das die Ritter unter anderem auffordert, die Feinde wacker aus dem Sattel zu stoßen:

Voz ennemys poulsez hors de l'arson[4]),

sowie auch in der anläßlich eines Tourniers vom Dichter gelieferten Aufschrift für das Standquartier des Dauphin, wo es, wie er sich ausdrückt, manchen Sporenhieb absetze:

Ou maint coup d'esperon . . . se donne.[5])

Unter ganz gleichen Umständen hat Marot übrigens auch für das Maultier[6]) nicht viel mehr Worte, obwohl ein Titel wie:

---

[1]) G. III, 444, 156—160.
[2]) G. III, 444, Anm.
[3]) G. III, 43, 43: *Sur coursiers, ou genetz.*
[4]) R. II, 15.
[5]) R. II, 346.
[6]) Vgl. hinsichtlich der Benennung dieses Kreuzungsproduktes Bull.

„*De ceulx qui alloient sur mulle au camp d'Attigny*“

an der Spitze eines auf Amateur-Kombattanten gemünzten Rondeau's, die auf Maultieren ins Lager gezogen kamen, eine größere Ausführlichkeit zu versprechen scheint. Allein der Dichter begnügt sich nach einer allgemeinen Auslassung über die Strapazen des Feldes mit der bloßen Feststellung der Tatsache und dem Hinweis auf die unangenehmen Folgen:

En cestuy camp, ou la guerre est si doulce,
Allez sur mulle avecques une housse,
Aussi touzez qu'un moyne ou capellen:
Mais vous vouldriez estre en Hierusalem,
Quand ce viendra à donner la secousse
Aux champs.[1]

Des Maultieres durfte Marot auch sicher in dem Abschiedsgedichte nicht vergessen, das er bei Gelegenheit des Abganges vieler junger Leute zum Kriegsschauplatze (im Jahre 1537) geschrieben hat. Da er darin allen guten und schönen Dingen, welche die Scheidenden leider hinter sich lassen müssen, Lebewohl sagt, so war natürlich der Vers:

Adieu la torche et le mulet[2]

nicht zu umgehen. Fällt auch für einen Zurückbleibenden ein letzter Gruß ab, von dem jedermann weiß, wie schlecht es mit seinen Erfolgen bei den Mädchen bestellt ist, denen er nur von anderen gerne übersehene Aufmerksamkeiten erweisen darf, wie z. B. das Warten bei den Maultieren, bis

---

Die französischen Namen der Haustiere in alter und neuer Zeit unter Berücksichtigung der Mundarten. Diss. Berlin 1902. 8°. — Das Epitaphium, welches Marot auf den Tod des wunderbaren Rosses seines Freundes Vuyart geschrieben hat, findet sich, weil darin das Pferd selbst seine Taten feiert, im sechsten Teile dieser Arbeit, welcher von der Vermenschlichung des Tieres handelt. Vgl. S. 88. Schließlich sei hier noch der alten ehernen Pferde der Venediger gedacht, *De leurs chevaulx de bronze tresantiques* (G. III, 423, [106]), von denen Marot in seiner Epistel aus der Lagunenstadt nicht weiter sprechen zu wollen erklärt, da seine Adressatin sie schon besser gesehen habe, als er sie beschreiben könne.

[1]) R. II, 113.

[2]) G. III, 603, [18].

deren schöne Reiterinnen sich wieder einfinden, so kann der Dichter auch das nicht gut unerwähnt lassen:

Adieu qui n'est aymé de nulle,
Et ne sert que tenir la mule.[1])

Ähnlich verhält es sich mit der notwendigerweise auf das kindliche Gemüt der kleinen Prinzessin von Navarra eingehenden Bezugnahme auf deren drei Lieblingstiere in einer Epistel, welche diese unter Anleitung Marot's an ihre Base Marguerite de France über eine Wasserfahrt schreibt, auf der sie ihre Mutter samt ihrem grünen Papagei, ihrem lohfarbigen Eichhörnchen und ihrem albern dreinschauenden Hündchen (?)[2]) Bure begleitet habe:

Or, selon que j'avoys envie,
Par eau jusque icy l'ay suyvie,
Avecques mon bon perroquet
Vestu de vert, comme un bouquet
De marjolaine. Et audict lieu
M'a suyvie mon escurieu,
Lequel tout le long de l'année
Ne porte que robbe tanée.
J'ay aussi pour faire le tiers
Amené Bure en ces quartiers,
Qui monstre bien à son visage
Que des troys n'est pas la plus sage.[3])

Sucht sich hier der Dichter der noch sehr engen Gedankenwelt der jugendlichen Schreiberin anzupassen, so weiß er ein anderes Mal einen Tröstungsversuch, durch den er einem schon älteren Mädchen über den Tod seines geliebten

---

[1]) G. III, 604, [31 f.] — Wenn sich dagegen in den berüchtigten *Adieux aux dames de Paris*, die Guiffrey für das Werk Marot's halten möchte, nur in einer Variante der Vers findet: *Adieu vous dicts dessus ma mulle* (G. III, 122, [24 Var.]), so ist schon daraus allein die Erwähnung des den Dichter allerdings unmittelbar berührenden Umstandes, daß er seine Abreise auf einem Maultiere ausführte, als ganz ihm selbst überlassen zu erkennen. Es liegt demnach hier bereits ein innerer Anlaß vor. (Vgl. weiter unten Teil II.)

[2]) G. III, 611, Anm.

[3]) G. III, 610 f.

Sperlings hinweghelfen will, auf dessen zufällig für Schmeicheleien und Liebeleien recht unzugänglichen Charakter zu gründen. Er behauptet, Amor habe das Tier aus Rache getötet, weil ihm die kleine Spröde jeden Eingang in ihr Herz verwehre, und gibt sich der Hoffnung hin, daß der Zorn über den Liebesgott, den sie ohnehin nicht leiden mag, sie von ihrem Schmerze ablenken werde:

Las il est mort (pleurez le damoyselles)
Le passereau de la jeune Maupas:
Un autre oyseau qui n'a plumes qu'aux aesles,
L'a devoré; le congnoissez vous pas?
C'est ce fascheux Amour, qui, sans compas,
Avecques luy se jectoit au giron
De la pucelle, et volloit environ,
Pour l'enflamber, et tenir en destresse:
Mais par despit tua le passeron,
Quand il ne sçeut rien faire à la maistresse.[1])

2. Anekdotenhafte Begebenheiten.

Die vier Anekdoten, auf welche ich wegen ihres Inhalts teilweise Bezug nehmen muß, enthalten zur Hälfte Liebesszenen von krassem Naturalismus: die beiden anderen sind weiter nichts als Ausfälle gegen die bei Marot in sehr geringem Ansehen stehenden Mönche. In der ersten, die ein

[1]) R. II. 465. — Von einer sehr mäßigen Freude am Landleben zeugt eine Äußerung, die sich in einer an die Frauen von Chateaudun gerichteten und vom Dichter für einen Hofkavalier verfaßten Epistel findet. Letzterer, der mit dem König reisen muß und in vielen Dörfern Aufenthalt nimmt, beklagt sich darin über die Bäuerinnen, die immerfort von ihren Kühen und Schweinen reden:

Ces grosses villageoises
Là nous trouvons: les unes sont vacheres
En gros estat, et les aultres porcheres,
Qui nous diront, s'il nous ennuye ou fasche,
Quelque propos de leur pays de vache. (G. III. 274 f.)

Diese Worte dürften wohl zugleich aus der Seele Marot's gesprochen sein, dessen Schäferpoesie nichts als Allegorie ist. Vgl. weiter unten, S. 75 ff.

abenteuerliches Geschehnis zwischen einem Hirten und einer Hirtin erzählt, wird ganz kurz auch der Schafe gedacht, die der Obhut letzterer anvertraut sind: *Marion lors gardant ses brebis.*[1]) Die zweite berichtet von einem Bauer und einer Bäuerin, denen ein Schwein, das sie auf den Markt führen, viel zu schaffen macht:

Martin menoit son pourceau au marché
Avec Alix, qui en la peine grande
Pria Martin luy faire le peché
De l'un sus l'autre, et Martin luy demande:
Mais qui tiendroit nostre pourceau, friande?
Qui? dit Alix: bon remede il y a:
Lors le pourceau à sa jambe lia:
Puis Martin jusche, et lourdement engaine:
Le porc eust paour, et Alix s'escria:
Serre Martin, nostre pourceau m'entraine.[2])

Die dritte gewährt einen Einblick in die häuslichen Verhältnisse eines Priors zur Morgenzeit. Wenn er aufsteht, so dreht sich schon ein Rebhuhn am Spieße, das er hierauf mit vollendeter Meisterschaft verzehrt:

Un gros prieur son petit filz baisoit,
Et mignardoit au matin en sa couche,
Tandis rostir sa perdrix on faisoit:
Se leve, crache, esmeutit et se mouche:
La perdrix vire: au sel de broc en bouche
La devora, bien sçavoit la science.[3])

Die vierte enthüllt das schlaue Gebaren eines *frère* Thibaut, der sich in der Fastenzeit alle Tage eine Lamprete braten läßt[4]), von der Kanzel herab aber Abtötung predigt und mit einer Art reservatio mentalis laut verkündet, er genieße am Abend nur eine *rôtie.* (Thibaut denkt dabei an eine *lamproie rôtie,* das Volk versteht unter *rôtie* nur eine geröstete Brotschnitte.)

---

[1]) R. II. 540.
[2]) R. II, 541.
[3]) R. II, 454.
[4]) R. II, 455: «*Faict tous les jours sa lamproye rostir.*»

Zweiter Teil.

Innere Anlässe für das Erscheinen des Tieres in der Dichtung.

1. Spott und Neckerei.

Einen inneren Anlaß für das Erscheinen des Tieres in der Dichtung nehme ich überall da an, wo ein unmittelbarer äußerer Anlaß für dieses Erscheinen entweder überhaupt nicht vorgelegen hat oder wenigstens für sich allein ohne eine noch hinzutretende innere Absicht des Dichters wirkungslos geblieben wäre. Letzteres ist der Fall, wenn Marot, wie schon aus der Überschrift «*Sur quelques maulvaises manieres de parler*» des folgenden Gedichtchens hervorgeht, von einem auf dem Jahrmarkt verübten Pferdediebstahl lediglich aus dem Grunde erzählt[1]), um die gezierte Sprache des Hofes zu verhöhnen, wo diese drollige Geschichte jedenfalls oft zum besten gegeben wurde:

Collin s'en allit au lendit
Ou n'achetit, ni ne vendit,
Mais seulement, à ce qu'on dict,
Derobit une jument noire.
La raison qu'on ne le penda
Fut que soudain il responda,
Que jamais autre il n'entenda,
Sinon que de la mener boire.[2])

Wenn der Dichter nun gar einem Fräulein als Neujahrsgeschenk ein niedliches Hündchen in Aussicht stellt, das wegen seiner Kleinheit so überaus reizend sei, welches er aber, wie er am Schlusse plötzlich gesteht, leider nicht besitze, so hat ihn dazu wohl der Wunsch bewogen, der Armen einen Streich

---

[1]) Durch die Ausrede, sich nur eines durstigen Tieres erbarmt zu haben, weiß übrigens der Dieb seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen.
[2]) R. II, 461.

zu spielen, indem er sie zuerst in recht angenehme Erwartungen versetzt, um sie nachher um so grausamer zu enttäuschen:

Damoyselle que j'ayme bien,
Je te donne, pour la pareille,
Tes estrenes d'un petit chien,
Qui n'est pas plus grand que l'oreille:
Il jappe, il mord, il faict merveille,
Et va desja tout seul trois pas:
C'est pour toy que je l'appareille,
Excepté que je ne l'ay pas.[1])

2. Ausschmückung und Belebung.

Von einer Verwendung des Tieres zur Ausschmückung und Belebung darf wohl dann die Rede sein, wenn es gelegentlich in Naturbeschreibungen auftritt oder als Anteil nehmend an freudigen oder traurigen Ereignissen des menschlichen Lebens hingestellt wird. Über die Art des Anlasses, der den Dichter zur Einführung des Tieres in Schilderungen des Frühlings, des Waldes u. dgl. bewegt, habe ich schon in der Einleitung das Nötige gesagt, so daß ich die wenigen hierher gehörigen Stellen Marot's sofort folgen lassen kann. Im Mai fordert er alles, was sprießt und grünt, auf, den Schoß der Erde zu verlassen, um den Herden des größten Hirten, der den Frühling gemacht hat, zur Nahrung zu dienen:

Arbres, fleurs, et agriculture, . . .
Sortez pour servir de pasture
Aux trouppeaulx du plus grand pasteur.[2])

---

[1]) R. II, 239 f.

[2]) R. II, 21. — Gott und die wilden Tiere des Feldes als Hirt und Herde zu betrachten ist eigentlich schon Allegorie, in der Marot's Schäferdichtung fast ganz aufgeht. Marot läßt Hirten in Weihnachtsliedern auftreten (R. II, 33 f. u. R. II, 213 f.); fordert selbst den Hirtengott Pan auf, während der Fastenzeit der Freude zu entsagen (R. II, 35); erklärt die lange Abwesenheit eines Flötenspielers durch dessen Teilnahme an einem von Pan angekündigten Wettblasen (R. II, 32); bemerkt in seiner Einleitung zu den Psalmen, Gott habe den Schäfer David zum König erhoben und seinen Hirtenstab in ein Zepter verwandelt:

Weiterhin lädt er die treuen und wahren Liebenden ein, auf den Fluren dem vollendeten Gesange der Vögel zu lauschen:

Allez aux champs sur la verdure
Ouyr l'oyseau parfaict chanteur.[1])

Einen unglücklich Liebenden vermögen freilich auch die Nachtigallenlieder des Mai nicht zu trösten.[2])

Von Waldtieren erwähnt Marot nur die Vögel und auch diese nur in einem Verse.[3]) Ausführlicher ist der Dichter bei der Beschreibung eines Gartens, der als fester Platz dargestellt und zum großen Vergnügen der holden Herrin dieses schönen Ortes von den Vögeln belagert wird. Girlitz, Häher, Braunellen-Flühvogel und Kalander-Lerche tun sich in dem Kampfe besonders hervor:

Maintz ennemys le viennent assieger,
Dont le plus rude est le serin leger,
L'autre le geay, la passe, et la callande:
Ainsi la dame (à qui me recommande)
S'esbat à veoir la guerre en son verger
Plus beau que fort.[4])

Andere Naturschilderungen finden sich bei Marot nicht. Entsprechend der eigentümlichen Anlage des Menschen, dem

---

De berger en grand roy l'erigea, Et sa houlette en sceptre luy changea (R. III. 190): schätzt denjenigen glücklich, der Hirt und Hirtin auf den Fluren, den Landmann hinter dem Pfluge und den Fuhrmann auf der Straße die Psalmen singen hören wird (R. III. 195 f.); endlich schwört er in einem Panegyrikus an einen Kriegshelden, unter anderem auch keine Hirtenlieder mehr schreiben zu wollen (G. III, 646, [71]). Auch sei noch hervorgehoben, daß Marot seine allegorischen Hirtengedichte zur Zeit seiner Verfolgung verfaßt hat, als ihm der Sinn für ein ruhiges Leben auf dem Lande freilich nicht mehr abging. Fern vom Hofe, schreibt er da an einen Freund, würde ich mich jetzt wohl fühlen, Hund und Vogel würden mir Zeitvertreib genug bieten: *Là me plairoit mieulx qu'avec princes vivre: Le chien, l'oyseau . . . seroit tout nostre soing* (G. III, 632, [25 ff.]).

[1]) R. II, 21.

[2]) R. II. 425: «*ne rossignolz ouyr.*»

[3]) R. II, 375: «*En ce bosquet, qu'oyseaulx font resonner.*»

[4]) R. II, 153.

alles voll Freude erscheint, wenn er selbst freudig gestimmt ist, und der sich in düsterer Umgebung am wohlsten fühlt, wenn er gerade traurig ist, läßt Marot bei der lange erwarteten Ankunft der Königin nicht bloß das Volk ihr zujubeln, sondern auch die Vögel sie begrüßen:

Chantres oyseaulx, de leurs voix resonnantes,
Touts à l'envy maintenant te saluent.[1])

In der Fastenzeit jedoch sollen sie den Hort ihrer hellen Lieder verschließen und den dumpfen schrecklichen Stimmen der wilden Tiere es überlassen, die Erde mit Furcht und Entsetzen zu erfüllen:

Ne chantez plus, refrenez vos gorgettes
Tous oyselletz:
. . . et d'angoisse profonde
Bestes des champs par cris espoventables
Faictes trembler toute la terre ronde.[2])

Handelt es sich nicht nur wie hier um eine rein imaginäre und fingierte Anteilnahme der Tiere an menschlicher Lust und menschlichem Schmerze, sondern um jenes wirkliche zerstörende Eingreifen gewisser Tiere, dem jedes organische Wesen nach seinem Tode preisgegeben ist, so läßt der Dichter natürlich noch viel weniger die Gelegenheit vorübergehen, durch einen Hinweis auf diesen Umstand, wenn es sich gerade schickt, seine Rede ergreifender und eindrucksvoller zu machen. So vergißt er nicht, einem zum Galgen verurteilten Finanzmanne die Worte in den Mund zu legen:

Mes yeulx jadis vigilans de nature,
Des vieulx corbeaux sont devenuz pasture.[3])

Desgleichen wird in einigen von Marot verfaßten Grabinschriften der Würmer gedacht. Da wird entweder der arme Leib von dem Gewürme zerfressen[4]), eine Frau erfährt, daß man den Leib ihres Gemahls den Würmern zur Speise

---

[1]) G. III, 163.
[2]) R. II, 36.
[3]) R. I, 294.
[4]) R. II, 250: *«povre corps tout mort, Lequel par tout vermine mine et mord.»*

gegeben habe[1]. oder der Tote selbst, der früher ein Alençonnoys war, ist jetzt Speise und Labung des Gewürms in der Erde[2] und die Würmer tun sich gütlich an dem angenehmen Greise, den jeder geliebt hat.[3] Selbst der Liebhaber, der aus Verdruß sterben will, gebraucht die pathetische Wendung, er werde seinen gramerfüllten Leib den Würmern hingeben.[4] Ein bei weitem größeres Pathos wird jedoch von dem Hirten Robin entfaltet, der Pan die dankbare Versicherung gibt, es werde alles andere eher geschehen, eher auch die Schwäne schwarz und die Krähen weiß werden, als daß er ihn je vergesse und seinen Namen zu preisen aufhöre.[5] Nicht weniger eindringlich ist des Dichters Hinweis auf die seltsame Folgerung, die sich ergeben würde, wenn seine Geliebte inmitten der Unbilden, denen sie seinetwegen ausgesetzt ist, unter der *force*, welche er ihr als die geeignetste Tugend empfiehlt, die *körperliche Stärke* verstehen wollte. Da müßten ja in ihren Augen die weit stärkeren Stiere, Löwen und Elefanten viel tugendhafter als die Menschen erscheinen:

La vertu propre en cestuy cas, c'est force . . .
Je ne dy point force de corps, et bras:
S'ainsi estoit, les toreaux gros et gras,
Lyons puissans, elephans monstrueux
Seroient beaucoup plus que nous, vertueux:
Ce que j'entens, c'est force de courage . . .[6]

3. Erotica.

Bereits in der Einleitung ist dargelegt worden, daß das Auftreten des Tieres in der Dichtung mitunter durch den

---

[1] R. II. 272: «*qu'aux vers le corps [qu']on faisoit paistre De son espoux.*»

[2] R. II. 258: «*Jadis Alençonnoys, ores pasture et goust De terrestre vermine.*»

[3] R. II, 271: «*C'est le tumbeau, là ou les vers s'appastent Du bon vieillard agreable . . .*»

[4] R. II, 156: «*Je donne aux vers mon corps plein de tristesse.*»

[5] G. II, 298. 253ff.: «*Plus tost seront . . . Les cygnes noirs, et les corneilles blanches, Que je t'oublie . . .*»

[6] R. I, 278f.

Gedankenzusammenhang bedingt sein kann. Das ist z. B. der Fall, wenn der Dichter, während sich seine Gedanken mit der Liebe im weitesten Sinne beschäftigen, auf das eine oder andere Tier zu sprechen kommt. Der fern im Lager weilende Marot beteuert z. B., seine Geliebte nicht vergessen zu haben, obwohl, wie er ihr mitteilt, seit seiner Abreise ihn viel Unglück getroffen habe und in seiner Umgebung von Liebe und Frauen nie die Rede sei, sondern nur von Streifzügen, Pferden [1]) und anderen Dingen, die der Krieg mit sich bringe. Ähnlich läßt der Dichter einen Hofkavalier sich den Frauen von Chateaudun gegenüber äußern. Meine Sehnsucht nach euch, sagt er in einem Briefe an sie, ist so groß, daß ich nicht bloß auf meinem Zuge durch lauter langweilige Dörfer im Gefolge des Königs immer an euch denken muß, sondern daß es mich selbst in Paris, wo ich mich doch mit Pferderennen und jeder Art von Jagd und Sport vergnügen könnte, immer zu euch hinziehen würde:

Encor posé que fussions arrestez
Dedans Paris, et tousjours bien traictez,
Si qu'à soubhait eussions plusieurs delices,
Comme en chevaulx courir en pleines lices,
Chasser aux boys, voler aux grandz prairies,
Ouyr des chiens les abboys et braîries, . . .
Si me vient il tousjours en cueur, ou teste,
Un grand regret de vous perdre de veuë . . [2])

Ein anderes Mal schreibt der Dichter an eine Dame von hoher Geburt, der er seine Liebe zu gestehen wagt und

---

[1]) R. I, 237: «*Mais seulement de courses et chevaulx.*»

[2]) G. III, 275, [39 ff.] — Gleichfalls von großer Sehnsucht getrieben, ermahnen einige junge Leute durch den Mund Marot's ein Mädchen, das sie in Paris zurücklassen mußten, recht bald zu ihnen ins Lager zu kommen und wünschen ihm zur schnelleren und leichteren Durcheilung der Entfernung den Pegasus oder das Zauberpferd des Zwerges Pacollet:

. . . nous vouldrions . . .
qu'eusses or le cheval Pegasus,
Qui te portast volant par les provinces:
Ou qu'à present à ton vouloir tu tinses
Par le licol, par queue ou par collet,
Le bon cheval du gentil Pacollet. (G. III, 52, [32 ff.])

welcher er zur Verteidigung seines kühnen Unterfangens Beispiele anführt, wie hochstehende Personen aus Liebe oft zu niedrig geborenen herabgestiegen seien, er könne zwar auch wegen seiner Armut weder Kriegsleute noch Pferde unterhalten [1]), sein Ruhm aber sei so groß wie der eines Königs. Freilich gibt sich Marot gelegentlich auch, wohl um das süße Geheimnis, das er nicht für sich behalten kann, doch vor profanen Blicken zu schützen, das Ansehen eines großen Herrn, der am Hofe die Liebe einer Perle unter den Frauen gefunden hat, sich aber bitter beklagt, wegen des dort zahllosen Späherheeres kein trauliches Beisammensein mit ihr ermöglichen zu können. Wie zufrieden wäre er da, wenn die Geliebte eine Schäferin würde; alles wollte er aufgeben, zu ihr eilen und Schäflein statt Armeen ins Feld führen:

Que pleust à Dieu, que la fortune advint,
Quand je vouldrois, que bergere devint.
S'ainsi estoit, pour l'aller veoir seulette,
Souvent ferois de ma lance houlette,
Et conduirois, en lieu de grans armees,
Brebiz aux champs costoyez de ramees ....
Si me vouldroit l'estat de bergerie
Plus, que ma grande, et noble seigneurie. [2])

Und später, als ein geschwätziger Alter die beiden bei einer zärtlichen Zusammenkunft belauscht und das Gehörte und Gesehene unter die Leute gebracht hat, läßt der Dichter die Geliebte in einem ihr in den Mund gelegten Gedichte sich gleichfalls der Hirten erinnern, die besser als ihre Stiere treue Verschwiegenheit zu bewahren wüßten, während in Schlössern und Palästen messerscharfe Zungen beständig in Bewegung seien:

Certes on voit aux champs les pastoureaux
Leur foy garder mieulx, que leurs gras toreaux
Sans nul mal dire.

---

[1]) G. III, 600, $^{56\,f.}$: «*Souldoier ne puys Gens et chevaulx.*»

[2]) R. I, 272 f. — Ein anderer Schwerenöter kommt bei Marot auf einen viel besseren Einfall. Um die Frau allein zu haben, lockt er den Ehemann hinaus zu fröhlichem Jagen (R. II, 211).

Mais en palais, grans villes, et chasteaux
Foy n'y est rien, langues y sont cousteaux
Par trop mesdire.[1])

Bei der Wahl seiner Liebhaberinnen sieht Marot natürlich auch auf das Alter; allgemein höre man ja nur, so meint er, junges Fleisch und alte Fische loben.[2]) Eine viel innigere Beziehung zur Liebe muß jedoch den Weinbergsschnecken und den spanischen Fliegen innewohnen. Von ersteren sagt Marot, um den gegen ihn eifernden und ihm den Scheiterhaufen androhenden Mönchen und Geistlichen[3]) einen Hieb zu versetzen, zwischen ihnen und den Scheinheiligen, Ignoranten, Reisigbündeln und Dirnen gäbe es manch warmes Zusammentreffen:

Ilz sont de chaude rencontrée
Cagotz, bigotz, gotz et magotz,
Fagotz, escargotz et Margotz.[4])

---

[1]) R. I, 275f.

[2]) R. II, 543: *«l'on n'oyt bien estimer Que jeune chair, et vieil poisson.»* — Fische scheint Marot übrigens für kein gesundes Essen zu halten. Wenigstens schreibt er einem Arzte, den er während einer Krankheit um Hilfe bittet, er getraue sich weder Fische noch Speck zu kosten: *Je ne mange poisson ne lard, Non que craigne le papelart: Mais mon mal me faict trop d'assaulx* (R. II, 116f.). Den bei armen Leuten vorkommenden Genuß von Krähen hält er geradezu für gesundheitsschädlich; unter anderem führe er fahle Blässe im Gesichte herbei:

C'est un bon manger que corneilles
A gens qui n'ont aultre viande:
Ma foy, elle en est bien friande:
Elle en a la pasle couleur. (G. II, 461, [138 ff.])

[3]) Es ist hier natürlich nur die Anschauung des Dichters wiedergegeben.

[4]) G. III, 500. — Den Verfechtern der damals allein geduldeten Staatsreligion wird damit ein ungeordneter Lebenswandel und der Gebrauch geschlechtlicher Reizmittel vorgeworfen. An einer anderen Stelle, wo es sich um eine Anklage wegen bestialischen Mißbrauches von Mauleselinnen handelt, will Marot wohl feststellen, welchen schändlichen Verleumdungen die Anhänger des neuen Glaubens ihrerseits ausgesetzt waren. Nach der in nächster Zeit erfolgenden Verlesung des öffentlichen Aufrufes, meint er da, werden viele Kälber (die Protestanten, die dumm genug sind, sich erwischen zu lassen) unfehlbar verbrannt werden, denn sie haben (so lautet die gegen sie erhobene Anschuldigung)

Letztere werden direkt als eines von den Mitteln angepriesen, die der Schwäche des Mannes wieder aufhelfen sollen.[1]) In beiden Fällen handelt es sich demnach um jene seltsamen *stimuli amoris*, zu denen sich Tiere hergeben mußten.[2]) Noch wunderlicher ist aber Marot's Neid auf die freie Liebe der Tiere. Mitten in einem Gebete vor dem Kreuzesbilde wagt er in Auflehnung gegen das Ehesakrament wider Gott den Vorwurf zu erheben, dieser zeige gegen die Tiere eine größere Huld und Nachsicht als gegen die Menschen, da er ihren Liebesverkehr keinen einschränkenden Gesetzen unterworfen habe:

Certes plus doulx tu es aux bestes toutes,
Quand soubz telz loix ne les contrainct et boutes.[3])

4. Ausfälle gegen Feinde.

Der vorige Abschnitt hat bereits Gelegenheit geboten, die Feindschaft Marot's gegen Mönchtum und Geistlichkeit zu streifen. Hat er bisher die Sittlichkeit ihrer Vertreter in

---

Mauleselinnen geritten und reiten sie noch alle Tage: *Car ilz ont chevauché la mulle, Et la chevauchent touts les jours* (G. III, 224 f.; vgl. ibd. III, 225, Anm.). Hier darf ich wohl gleich beifügen, daß die Maultiertreiber zu dieser Zeit sich in geschlechtlicher Beziehung keines besonders guten Rufes erfreut zu haben scheinen. Wenigstens sagt Marot an einer Stelle, die von dem Maße des Liebesgenusses handelt, das bei den Liebhabern der verschiedenen Stände eingehalten wird, beim Maultiertreiber beginne die Ausschweifung in diesem Punkte (R. II, 537).

[1]) G. III, 498 f.: «*A qui n'aura les couillons chaulx Des cantharides . . .*»

[2]) Als Anregungsmittel zu wackerem Trinken nennt Marot Schinken und gesalzenes Ochsenfleisch. Mit Schilden aus diesem Material (*pavoys de jambons, Et beuf salé*, G. III, 63, [55 f.]) will er den Kampf gegen die Flaschen des Bacchus aufnehmen. Gegen die Pest empfiehlt er als Hauptwaffe eine höchst angenehme Diät:

Beuf, ne mouton ne mangerez,
Car ce sont trop dures matieres.
Connilz, perdrix sous les paupieres
Passerez, aussi perdereaux,
Fuyez vieux oiseaulx de rivieres,
Et mangez force faisandeaux. (R. II, 446 f.)

[3]) G. II, 58, [113 f.]

Zweifel gezogen[1]), so richtet er im folgenden seine Angriffe gegen ihre Üppigkeit in der Lebensführung, trotz der von ihnen gepredigten Abtötung des Fleisches durch Fasten und Abstinenz. So heißt es z. B., daß man einem *frère* Lubin, von dem der Dichter nicht das geringste Gute anzuführen weiß, ja kein Wasser zu trinken geben dürfe, denn das sei in dessen Meinung doch nur gut genug für die Hunde:

> *Mais pour boire de belle eau claire,*
> *Faictes la boire à votre chien,*
> *Frere Lubin ne le peult faire.*[2])

Übrigens scheint Marot ganz genau zu wissen, daß es mit der Enthaltsamkeit selbst in Rom nicht besser stand. Die Abstinenz, die während der Fastenzeit für die gemeine Christenheit vorgeschrieben sei, werde in der Umgebung des Papstes durch Dispensation aufgehoben und man lasse sich dort Zicklein mit wilden Artischocken[3]) vortrefflich munden:

> *Mais Romme tandis bouffera*
> *Des chevreaulx à la chardonnette.*[4])

Die Männer von der Rechtspflege mit ihren «*chapperons fourrez d'ermines*» kommen bei dem Dichter nicht viel glimpflicher weg.[5]) Diese werden natürlich der Bestechlichkeit geziehen und einer von ihnen wird von Marot noch obendrein der Treulosigkeit gegenüber denen beschuldigt, deren Geschenke er angenommen hat. Schon zwei Wochen sitze

---

[1]) Vgl. S. 25, Anm. 3.

[2]) R. II, 31.

[3]) Es handelt sich wohl um ein Lieblingsgericht der römischen Kurie. Vgl. G. III, 351, Anm.

[4]) G. III, 351. — Auch das schmutzige Äußere der Mönche, welches Zeugnis von ihrer strengen Armut und Demut ablegen sollte, scheint Marot mit seinem Spotte treffen zu wollen; denn die folgenden Verse über die besondere Güte des von Milben bedeckten Käses: *Le fromaige couvert de myttes Et d'ordure est tousjours meilleur* (G. III, 472) dürften wohl nicht nur buchstäblich zu fassen sein, da sie in einem seiner satirischen *coq-à-l'âne* erscheinen. Vgl. G. III, 473, Anm.

[5]) G. III, 220, [41]. — Das Tier selbst, das schwarze Hermelin, erscheint in einer Totenklage: *Sur ce fin a par mort qui tout termine. Le lys tout blanc, la toute noire hermine: Noire d'ennuy, et blanche d'innocence* (R. II, 249).

ich im Gefängnis, so schreibt Marot an den König, wohin mich drei große Kerle trotz aller Widerreden geführt haben. Doch will ich diesen in blindem Eifer handelnden Gesellen noch lieber verzeihen, als meinem Sachwalter, der mich aus dem Gefängnis zu befreien versprochen und eine Schnepfe, ein Rebhuhn und ein Häslein nicht verschmäht hat, während ich selber noch immer der Freiheit beraubt bin:

Il a bien prins de moy une becasse,
Une perdrix et un levrault aussi:
Et toutesfoys je suyz encor icy.[1])

Weit wirkungsvoller ist jedoch in folgenden Fällen die Bezugnahme auf das Tier im Gedankenzusammenhange. So meint Marot einmal mit höhnischer Bosheit, daß die Mäuse dem Sargschreine seines wegen allzugroßer Verfolgungssucht gegen die religiösen Neuerer auf eine Felseninsel verbannten, dort gestorbenen und daselbst zur Ruhe gebetteten Feindes Natalis Beda [2]) wohl nicht würden beikommen können. [3]) Einer armen Näherin, die mit ihrer Zunge nicht vorsichtig genug gewesen war, wünscht er, daß die Läuse sie fressen möchten.[4]) Seinem Gegner Sagon, den er brieflich und im Geiste weidlich durchgebleut hat, droht er mit dem Hofhunde, wenn er etwa kommen wollte, um sich für die Prügel, die er als empfangen annehmen soll, zu bedanken.[5]) Den Namen desselben Mannes bringt Marot mit dem Worte *sagouin* zusammen und um ja keinem Zweifel Raum zu geben, wo er hinaus wolle, fügt er noch bei, *sagouijn* sei eine Bezeichnung für einen kleinen Affen.[6])

---

[1]) G. III, 83, [36 ff.]

[2]) Vgl. G. II, 446, Anm.

[3]) G. II, 446, [40 f.]: «*Aussi son corps fut enchassé: Les souris n'ont garde d'y mordre.*»

[4]) R. II, 532: «*Les pouldz . . . Te puissent ronger soubz la cotte.*» — Den Fehlern des Nächsten gegenüber soll man es ebenso machen wie der Gänsebrater mit den Gänsen «*Comme un rotisseur qui lave oye*» (R. II. 329): dieser sagt natürlich von keiner Gans, sie sei gut oder schlecht, es fehle ihr dieses oder jenes, bevor er sie selbst gesehen hat.

[5]) G. III, 589, [223 ff.]: «*Hou le mastin, Pleust à Dieu que quelque matin Tu vinsses à te revenger.*»

[6]) G. III, 574, [59 f.]: «*Combien que Sagon soyt un mot. Et le nom d'un petit marmot.*»

Eine ähnliche „naturwissenschaftliche“ Erläuterung legt der Dichter Leuten in den Mund, die einem Fräulein die Gunst des Königs, der sie seine *«grenouille»* genannt hat, mißgönnen und daher diesen Kosenamen als schlecht gewählt hinstellen wollen. Der Frosch, sagen sie, sei ein Fisch, der das Wasser besudelt und eine wenig klangschöne Stimme hat.[1])

5. Krieg und Frieden.

Marot kommt auf das Unglück zu sprechen, das die Franzosen im italienischen Feldzuge unter den Mauern der Stadt Pavia getroffen hatte. Doch sei es besser, fährt er fort, nicht daran zu denken. Jetzt gelte es, sich die Freude an der Jagd und am heiteren Naturgenuß nicht verderben zu lassen, solange der wiedererkaufte Friede noch dauere. Den Falken fliegen lassen, in den Forsten jagen, Hunde loskoppeln, Netze spannen, den Stimmen der buntfarbigen Vögel, der Wildenten, der Amseln, der Rotdrosseln, der Meisen, der Finken, der Grünspechte, der Braunellen-Flühvögel und der Sperlinge zu lauschen —, das sei unter anderem geeignet über das drückende Gefühl der erlittenen Niederlage hinwegzuhelfen:

> *Voller en plaine, et chasser en forestz* [2]),
> *Descoupler chiens, tendre toilles, et retz: . . .*
> *Ou escouter la musique, et le bruict*

---

[1]) R. II, 355: *«C'est un poisson qui l'eau souille. Et qui chantant a la voix mal seraine.»*

[2]) Auf die Jagd haben noch folgende Stellen Bezug. In einem *coq-à-l'âne* findet sich eine Anspielung auf ein Jagdverbot, das den Rebhühnerfang mit Hilfe von Tonnennetzen untersagte: *«Si tu chasses à la tonnelle, Tu feras contre l'ordonnance»* (G. II, 455, 96 f.). Ebenfalls in einem *coq-à-l'âne*, also ganz unvermittelt, steht die Frage: *«Voulez vous preferer la chasse Au vol du milan suspendu?»* (G. III, 386, 186 f.). Auf dem nämlichen Wege gewollter Zusammenhanglosigkeit erfahren wir noch, daß der König oft auf die Jagd ging: *«Le Roy va souvent à la chasse»* (G. III, 241, 117), und daß eine Schleuder ein guter Stock sei, um einen Kranich in der Luft zu töten: *«C'est un bon baston qu'une fonde Pour tuer une grue en l'air»* (G. II, 472, 210 f. Var.). Zur Jagd bedarf man natürlich der Gesundheit; nur diese macht die jungen Leute

Des oyselletz painctz de couleurs estranges,
Comme mallars, merles, maulvis, mesanges[1],
Pinsons, pivers, passes, et passerons.[2])

Wenn dann der Krieg wieder beginnt, so müsse man freilich von Jagd, Hunden und Vögeln lassen[3]), mit neuem Mute aber und mit frischen Kräften werde man dann den Kampf wieder aufnehmen können.

Noch ein anderes Mal weist der Dichter darauf hin, daß den Leuten auf dem Schlachtfelde draußen der Sinn für alles, was nicht mit dem Kriege zusammenhängt, abhanden komme. In dem Zimmer des Feldherrn, wo so viele dem Führer ihre Aufwartung machen, so erzählt Marot in einem Briefe an die Herzogin von Alençon, werden allerlei Reden und Gespräche gehalten, aber nicht etwa über Vögel, Hunde und Hundegekläff[4]), sondern über Waffen und Feldzeichen und es sehe aus, als ob alle diese Menschen nie ans Tanzen gedacht hätten.[5])

«*A chasse, à vol, à tournoys ententives*» (R. II, 82). Schließlich vergißt der Dichter nicht, als er gerade vom Bogen der Diana spricht, hinzuzufügen: «*Dont elle alloit aux champs faire les questes*» (R. II, 409).

[1]) Man beachte die Alliteration der Vogelnamen in diesem und dem folgenden Verse. Diese Spielerei hat vielleicht doch auch den Zweck, recht deutlich zu veranschaulichen, welch eine Unmenge von Vögeln der Dichter aufzählen könnte, die alle nur dazu da seien, den Menschen zu erheitern.

[2]) R. I, 240.

[3]) R. I, 241: «*Laisser fauldra chasse, chiens, et oyseaux.*»

[4]) G. III, 48, [129]: «*Non pas d'oyseaulx, de chiens, ne leurs aboys.*»

[5]) Außer in den bisher besprochenen Ideenkreisen, bei welchen die Einführung des Tieres häufiger statthat, tritt das Tier noch vereinzelt in den verschiedensten gedanklichen Zusammenhängen auf. So erklärt Marot, der einen «*cri du jeu*» für die Schauspielertruppe der *Empiriens* von Orléans verfaßt hat, man dürfe nur auf die Worte und das Spiel dieser Leute sehen; mit reichen Kleidern, Pferden u. dgl. wollen sie nicht prunken (R. II, 29). Ein anderes Mal meint er, daß ein gewisser Montéjean, der mit seinem Gefährten Boisy in engem Gewahrsam gehalten wurde, wohl schimmelig werden müsse, wenn nicht das Roß des Pacollet sie durch die Luft entführe: «*Montejan tient il tousjours serre? J'ay grand paour qu'il ne soit moysi Avec son compaignon Boysi, Sans le cheval de Pacollet*» (G. III, 473 f.). Dann betont er wieder, daß seine Stimme oder vielmehr diejenige seiner Begrüßungsepistel an die Königin

Dritter Teil.

Tier-Gleichnisse.

Zwölf wirkliche Gleichnisse finden sich bei Marot, in denen auf Tiere oder auf das Leben und Treiben von Tieren, mitunter auch auf das Verhältnis zwischen Mensch und Haustier Bezug genommen wird. Wegen ihres allzusehr auseinandergehenden Inhaltes wird es nötig sein, jedes einzeln für sich aufzuführen.

Der nach dem Tode seines Vaters zum wirklichen Kammerdiener des Königs ernannte Dichter war durch ein eigentümliches Versehen nicht in die Listen der Angestellten des Hofstaates aufgenommen worden, hatte also keine Besoldung zu erwarten. Damit er unter diesen Umständen für seine dringendsten Bedürfnisse aufkommen könne, schickt ihn nun der König mit einer Zahlungsanweisung, die nur mehr des Siegels bedarf, an seinen Kanzler du Prat. Der Dichter findet es für angezeigt, sich erst bei diesem hohen Herrn mit

---

zwar nicht so laut sei wie die der Kanonen, aber auch nicht sterblich wie die der Trompeten, Vögel und Menschen (G. III, 164, [11 ff.]). Freilich wünscht er dafür ein anderes Mal in einer Anwandlung von Frömmigkeit, daß Gott ihm, wenn er etwa demütige Gebete von ihm verlangen sollte, zu ihrer nachhaltigeren Verrichtung eine wiederhallendere Stimme geben möchte als die der versteinerten Nymphe, die, gleichsam lebendig, Menschen und Tieren antwortet: «*qui semble vive Respondre aux gens et aux bestes farouches*» (G. II, 56, [70 f.]). In einer ähnlichen Stimmung stellt er an sich die Frage, ob es, um sich von Sünden zu reinigen, nicht eine kostbare Salbe, irgend einen künstlichen Balsam oder etwas anderes gäbe, das vielleicht die Honigbienen bereiten: «*Ou autre cas faict de mouches à miel*» (R. I, 173); nein, muß er anworten, nur das Blut Christi kann uns abwaschen. — Seine Schreibfeder nennt der Dichter einmal «*plume d'oye, ou de jars*» (G. III, 241, [112]); nur mit einer Gänsefeder, meint er ferner, könne man ein Protokoll aufnehmen: «*Encor n'est il que plume d'oy'*[*e*] *Pour escripre un proces verbal*» (G. II, 457, [108 f.]); in der Grabschrift eines Spaßmachers kommt er endlich auf dessen Mütze zu sprechen, die mit «*plumes de chappons*» geschmückt gewesen sei (R. II, 513).

einer poetischen Gabe einzuführen, in welcher er zugleich das ziemlich auffällige Verfahren des Königs zugunsten eines brotlosen Dichters zu erklären und zu rechtfertigen sucht. Wenn ein Hirt, so meint er, bei Nacht weit vom geschlossenen Pferche ein verirrtes Schaf findet, so muß er es bis zum Anbruch des Tages irgendwo unterzubringen suchen und ihm dort Futter vorlegen. Nicht anders habe der König gegen ihn gehandelt, wenn er ihn in Erwartung einer Neuaufstellung der Listen des Hofstaates an seinen Kanzler sende und ihn einstweilen also (und der Name du Prat = du pré, d. i. von der Wiese, gibt dem Dichter Gelegenheit, sich ganz in die Rolle des wiedergefundenen Schafes hineinzudenken) auf der besten Wiese seines Reiches weiden lasse, bis seine Aufnahme in den Hofstaat bewirkt werden könne:

(Je croy que non, et dy, pour ma deffense:)
Si un pasteur qui a fermé son parc
Trouve de nuyct, loing cinq ou six traictz d'arc,
Une brebis des siennes esgarée,
Tant qu'il soit jour et la nuyct separée,
En quelcque lieu la doibt loger et paistre.
Ainsi a faict nostre bon Roy et maistre,
Me voyant loing de l'estat ja fermé,
Jusques au jour qu'il sera deffermé.
Ce temps pendant à pasturer m'ordonne,
Et pour trouver plus d'herbe franche et bonne,
M'a adressé au pré mieulx fleurissant
De son royaume ample, large et puissant. [1])

Mit dem Hinweise auf die Notwendigkeit, ein räudiges Schaf zur Vermeidung der Ansteckungsgefahr von der Herde getrennt zu halten, fordert Marot, der jedoch seine Worte der verratenen Geliebten in den Mund legt, den Liebesgott auf, einen klatschsüchtigen Menschen, der sie beide belauscht hat, aus den Reihen seiner Getreuen zu entfernen, damit nicht auch in diese die gleiche schlechte Gewohnheit Eingang finde:

---

[1]) G. III, 94 ff.

(La maulvaise herbe il fault qu'elle perisse,)
Et la brebis mal saine fault qu'elle ysse
Hors des trouppeaulx.
Jectes donc hors de l'amoureux service
Ce mesdisant, qu'il n'apprenne son vice
A voz feaulx.[1])

Aus dem Rechte, über die Eigenschaften eines gekauften Pferdes, das man bar bezahlt und versucht hat, alles Wissenswerte sagen zu dürfen, sucht der Dichter für sich ein gleiches Recht gegenüber einer Frau abzuleiten, die sich ihm nach Entrichtung der verlangten Geldsumme überlassen hat:

Si j'ay comptant un beau cheval payé,
Il m'est permis de dire qu'il est mien:
Qu'il a beau trot, que je l'ay essayé:
En ce faisant cela me faict grand bien.
Doncques si j'ay payé comptant et bien
Celle qui tant soubz moy le cul leva,
Il m'est permis de vous dire combien
Elle me couste, et quel emble elle va.[2])

Eine Frau, die in den ehelichen Banden eines aller feineren Gefühle baren Mannes schmachtet, kommt sich wie ein Vogel im Käfig vor. Wenn nun, so läßt sie sich vernehmen, nach dem Zeugnisse des Rosenromans der Vogel in seiner Sprache den verflucht, der ihn gefangen hält, warum soll sie sich nicht über ihren Gemahl beklagen dürfen, der die Qualen, welche er sie erdulden läßt, von Tag zu Tag zu überbieten sucht:

Or si l'oyseau mauldict en son langage
(Comme dit Meung) cil qui le tient en cage:
Pourquoy icy doncques ne me plaindray je
De ce cruel, qui chascun jour r'engrege
Mes longs ennuys?[3])

---

[1]) R. I, 275.
[2]) R. II, 538 f.
[3]) R. I, 284 f.

Als Entschuldigung für seine Kühnheit, auf dem Wege durch Ferrara dessen Herzogin zu grüßen, führt Marot unter anderem das Beispiel der lieben kleinen Vögel an, die in ihrer Sprache jedes Gebüsch und jedes Gehölz grüßen, an dem sie auf ihrem Fluge vorbeikommen:

Mais quel besoing est il de m'excuser?
Les oysselletz des champs en leurs langages
Vont saluant les buyssons et boscages
Par où ilz vont: . . .
Ma Muse doncq, passant ceste court cy,
Fait elle mal saluant toy, Princesse? [1])

Nach des Dichters Worten können Lob- oder Schmähreden den einmal feststehenden guten oder schlimmen Ruf einer Frau in keiner Weise mehr beeinflussen. Als Beweis dieser Behauptung läßt er die allerdings von niemand bestrittene Unmöglichkeit gelten, die weiße Taube durch das bloße Ableugnen ihrer Unschuldsfarbe schwarz und dafür den Raben weiß zu machen:

Aussi n'est il blason, tant soit infame,
Qui sceust changer le bruyt d'honneste femme:
Et n'est blason, tant soit plein de louange,
Qui le renom de folle femme change.
On a beau dire une colombe est noire,
Un corbeau blanc: pour l'avoir dit, fault croire
Que la colombe en rien ne noircira,
Et le corbeau de rien ne blanchira.[2])

Ein Hirte, der sich in Spiel und Gesang seinem Gefährten nicht gewachsen fühlt, erinnert an den Grünspecht, welcher der Nachtigall nachstehe und welcher daher zu schweigen habe, wenn sie singe. Damit begründet er zugleich seine Weigerung, an einem Orte seine Kunst zu zeigen, an dem die Anwesenheit seines geschickteren Mitbruders in Pan ihm selbst den schönsten Ohrenschmaus bescheren könne:

Le rossignol de chanter est le maistre,
Taire convient devant luy les pivers:

---

1) G. III. 283. [20 ff.]
2) G. III. 160, [203 ff.]

Aussi estant là ou tu pourras estre,
Taire feray mes chalumeaux divers.[1])

Ein Wassergott, der seinen Gefährten die Gefahr klarzumachen versucht, welche für ihre Frauen die anmutigen Lieder eines Sängers in sich bergen, der auf einem Nachen im Strome seine liebliche Stimme erschallen läßt, erinnert an den Arion, durch dessen Gesang sich die Delphine aus den Fluten locken ließen, und spricht die Befürchtung aus, ihre Frauen könnten ebenfalls zum Verlassen ihrer feuchten Heimat verleitet werden:

Le son melodieux
De ce Chauvin, freres, nous pourroit nuyre
Par traict de temps, et noz femmes seduyre,
Jusqu'à les faire yssir de la claire unde,
Pour habiter la terre large et ronde.
Ne feit au chant de son psalterion
Sortir des eaux les daulphins Arion? . . .[2])

Inmitten der Verfolgungen, denen er ausgesetzt ist, kommt der Dichter auf den Gedanken, Gott habe ihn, den Unwürdigen, zu seiner größeren Ehre und Verherrlichung vorausbestimmt, da er ja auch die Schlangen und Ungeheuer zu seiner Ehre geschaffen habe:

O seigneur Dieu, permettez moy de croire
Que reservé m'avez à vostre gloire:
Serpents tortuz et monstres contrefaictz
Certes sont bien à vostre gloire faictz.[3])

Nur zu erklärlich sei es, meint der Dichter ein anderes Mal, wenn er als Antwort auf die Verfolgungen, die er in Paris erleiden mußte, ein satirisches Gedicht auf das Wappen dieser Stadt verfaßt habe, denn selbst ein Wurm beiße, wenn man ihn zu stark drücke:

Paris, tu m'as faict mainctz alarmes,
Jusque à me poursuyvre à la mort:

---

[1]) R. II, 277.
[2]) R. I, 298.
[3]) G. III, 297, 103 ff.

Je n'ay que blasonné tes armes:
Un ver, quand on le presse il mord.[1])

Seiner Geliebten, die sich von ihm abgewandt hat, teilt er mit, er könne jetzt in seinem Schmerze nichts anderes tun als ganz allein auf seinem Zimmer still weinend ihr zu schreiben. Denn an Regentagen, an denen am Himmel keine Sonne leuchtet, fühle sich jeder Mensch unbehaglich und jedes Tier ziehe sich einsam in seine Höhle zurück. Auch seine Sonne, ihr schönes Augenpaar nämlich, halte sich verborgen, ein Tränenregen entstürze seinen Augen und so müsse auch er sich freudlos in seine häusliche Einsamkeit zurückziehen:

Seul en sa chambre il va ses pleurs escrire,
Et n'est possible à luy de faire mieulx.
Car quand il pleut et le soleil des cieulx
Ne reluyt point, tout homme est soucieux:
Et toute beste en son creux se retire
Tout à part soy.
Or maintenant pleut larmes de ses yeulx,
Et toy qui es son soleil gracieux,
L'as delaissé en l'umbre de martyre:
Pour ces raisons, loing des autres se tire . . .[2])

Es sei nicht zu verwundern, meint der in der Verbannung von unüberwindlichem Heimweh nach Frankreich geplagte Dichter, wenn die menschliche Natur uns mit Gewalt an den Ort hinziehe, wo sie zum Leben geboren wurde; selbst die Tiere mögen sich ja nicht allzulange außerhalb ihrer Höhlen aufhalten, sondern kehren nach einiger Zeit immer wieder in sie zurück:

Nature a prins sur nous cette puissance
De nous tirer au lieu de sa naissance:
Mesmes long temps les bestes ne sejournent
Hors de leurs creux, mais tousjours y retournent.[3])

---

[1]) R. II, 449 f.
[2]) R. II, 160.
[3]) G. III, 545, 25 ff.

Noch ein Gleichnis ist zu erwähnen, das im Gegensatze zu den vorhergehenden vielleicht ein uneigentliches genannt werden darf, weil der Dichter es unterlassen hat, die aus dem Hinweise auf die Tierwelt sich ergebende Folgerung für den ihm vorliegenden Fall im Menschenleben zu ziehen. Eine von ihrem Manne hart behandelte Frau klagt, sie habe gehofft, diesen durch ihr sanftes Nachgeben und durch Unterwürfigkeit zu besänftigen und zu gewinnen; denn auch der stolze Löwe erbarme sich des Hundes, wenn dieser seine Ohnmacht eingestehe; alles beuge sich überhaupt vor demütiger Unterwerfung (und das habe sie auch von ihrem ehelichen Tyrannen darum wohl erwarten dürfen); doch diesen bewege nicht einmal die anmutige Freundlichkeit des Weibes, die alle Süßigkeit der Welt übertreffe; er tue es also an Grausamkeit den Löwen und allem, was als grausam bekannt sei, zuvor:

Le fier lyon dessus le chien ne met
Patte ne dent, quand à luy se submet . . .
Tout s'amollit par doulceur tresbenigne:
Et toutesfoys la doulceur femenine,
Qui les doulceurs de ce monde surpasse,
Devant les yeulx de mon dur mary passe . . .
Par ainsi passe en cruautez iniques
Lyons . . .[1])

Vierter Teil.

Tier-Vergleiche.

I. Längere Vergleiche.

Wie der Wolf, um seinen Raub ungehört von den Hirten ausführen zu können, dem Lamme die Kehle durchbeiße, klagt Marot am Anfange seines Gebetes vor dem Kreuze, so

---

[1]) R. I, 283 f. — Vgl. weiter unten, S. 51, Anm. 5.

wolle auch ihn der Teufel am Sprechen verhindern, wenn er vor Gott hintrete um Verzeihung seiner Sünden zu erlangen:

Quand le loup veult (sans le sceu du berger)
Ravir l'aigneau, et fuyr sans danger,
De peur du cry le gosier il luy couppe:
Ainsi, quand suis au remors de ma coulpe,
Le faulx Satan fait mon parler refraindre,
Affin qu'à toy je ne me puisse plaindre . . .[1])

Eine Frau, die durch gleisnerische Reden und trügerische Versprechungen zur Ehe mit einem Manne bewogen wurde, von dem sie nachher jede schlechte Behandlung zu erdulden hat, muß sich, wenn sie im Geiste die vorher in Aussicht gestellte glänzende Zukunft mit der traurigen Gegenwart vergleicht, an das falsche Gebahren des Vogelfängers erinnern, der die arglosen Vögelein durch das Nachahmen ihrer lieblichen Stimmen in seine Netze lockt und, wenn er sie nicht gar des Lebens beraubt, sie der Marter einer immerwährenden Gefangenschaft im engen Raume eines Käfigs überantwortet. Da sieht sie nun, daß ihr ein gleiches Los beschieden ist, daß man sie mit ähnlichen Mitteln zur Ehe eingefangen hat und sie jetzt in ebenso grausamen Banden schmachten läßt:

Certes quand bien je pense à mon malheur,
Il me souvient du champestre oyseleur,
Lequel apres que l'oysellet des champs
Il a sceu prendre avec fainctz, et doulx chants,
Le tue, et plume, ou si vif le retient,
Le met en cage, et en langueur le tient:
Ainsi (pour vray), fuz prinse et arrestee,
Et tout ainsi (helas) je suis traictee.[2])

An den Vogelfang mit Hilfe der Lockpfeife erinnern den Dichter auch die einschmeichelnden Worte, welche der Untersuchungsrichter an den Angeklagten richtet[3]), um aus ihm durch das Versprechen seiner Freilassung die Namen seiner Mitschuldigen herauszubringen. Folgt der Vogel dem Tone

---

[1]) G. II. 54, 11 ff.

[2]) R. I, 284.

[3]) Eigentlich der Höllenrichter an die vor ihn geführte Seele.

der Lockpfeife, so gerät er zu seinem Verderben in die grausamen Hände seines Räubers, und macht der Angeklagte auf das freundliche Zureden des Richters hin irgend ein Geständnis, so wird er gehängt oder gepeitscht; läßt er sich jedoch nicht zum Sprechen bewegen, so entgeht er oft der Strafe und dem Tode:

Touts ces mots alleschants
Font souvenir de l'oyseleur des champs,
Qui doulcement fait chanter son sublet
Pour prendre au bric l'oyseau nice et foiblet,
Lequel languit ou meurt à la pippée:
Ainsi en est la paovre Ame grippée.
Si tel doulceur luy fait rien confesser,
Rhadamantus la fait pendre ou fesser:
Mais si la langue elle refraind et mord,
Souventesfoys eschappe peine et mort. [1])

Marot mag sich in keine Plauderei mit jungen Mädchen einlassen, ohne ihre Liebe als Frucht der Unterhaltung zu gewinnen. Ein Geplauder, das nicht mit diesem Erfolge abschließt, ist ihm wie der Wind und das Wasser, die keinen Aufenthalt auf ihrem Wege kennen. Aber die Liebe bleibt bei ihm ganz wie ein zahmer Vogel, der lustig um ihn herumfliegt, sich ihm auf die Hand setzt und ihn mit seinem Gesange erfreut. Also möge der Liebesgott, der ja selbst durch seine Flügel einem Vogel gleiche, ihm als Frucht seines Plauderns Liebe bescheren oder sich allein mit der Unterhaltung der Mädchen befassen:

Je ne sçaurais d'entretien appeller
Le deviser qui aucun fruict n'apporte,
C'est le vray vent qui tost se perd en l'air,
Ou l'eau qui roide en aval se transporte.
L'oyseau gentil, sur le poing je le porte,
Apres luy crie, à luy souvent j'entens,
Car de son vol rend mes espritz contens.
Adonc Amour bel oyseau par les aesles.

---

1) G. II, 176, 265 ff.

Apporte proye, et donne passetemps,
Ou entretien (tout seul) tes damoyselles. [1])

Ein Dichterling, der seine nächtlichen Schöpfungen an den wegen seiner poetischen Versuche pflichtschuldigst gepriesenen König zu richten wagte, um Marot in dessen Augen herabzusetzen, kommt einem angeblichen Diener Marot's, d. h. natürlich ihm selbst, wie eine Eule vor, die vor der Nachtigall singt, oder wie ein Gänschen, das sich mit seinem Gesange vor dem Schwane Gehör verschaffen möchte:

Et quand tes escriptz adressas
Au Roy, tant excellent poëte,
Il me soubvint d'une chouette
Devant le rossignol chantant,
Ou d'un oyson se presentant
Devant le cygne pour chanter. [2])

Wie der Hahnenschrei nicht die Nacht, sondern die Wiederkehr des Tages verkündigt, so hast auch du mir, schreibt er an einen Arzt, der ihm Genesung von seiner Krankheit versprochen hatte und dessen Name, le Coq, diesen Vergleich besonders naheliegend erscheinen lassen mußte, keine finsteren Aussichten eröffnet, sondern heitere Tage der Gesundheit erhoffen lassen und dich dadurch als wahren Hahn gezeigt:

Le chant du coq la nuict point ne prononce,
Ains le retour de la lumiere absconse:
Dont sa nature il fault que noble on tienne.
Or t'es monstré vray coq en ta responce:
Car ton hault chant rien obscur ne m'annonce
Mais santé vive, en quoy Dieu te maintienne. [3])

Den Tod läßt Marot an alle Menschen die Worte richten, man brauche nur auf das Kreuz des sterbenden Erlösers zu blicken um zu neuem Leben zu gelangen, wenn er das irdische Leben hinweggenommen habe; auch die Juden

---

[1]) R. II, 468 f.
[2]) G. III, 582, 142 ff.
[3]) R. II, 336.

in der Wüste hatten nur auf die eherne Schlange des Moses zu schauen, um von dem Bisse einer wirklichen Schlange zu genesen:

> *Judis celluy, que Moyse l'on nomme,*
> *Un grand serpent tout d'erain eslevoit,*
> *Qui (pour le veoir) pouvoit guerir un homme,*
> *Quand un serpent naturel mors l'avoit.*
> *Ainsi celluy, qui par vive foy veoit,*
> *La mort de Christ, guerit de ma blessure,*
> *Et veit ailleurs plus qu'icy ne vivoit.*[1])

Eine Frau, die von ihrem Manne viel Schlimmes zu erdulden hat, hält sich für das einzige Weib, dem eine so schlechte Behandlung widerfährt, und fühlt sich daher dem Vogel Phönix ebenbürtig, der auch unter der Sonne nicht seinesgleichen findet. Sie sei also der Phönix [2]) der unglücklichen Frauen und ihr Peiniger deshalb der Phönix der wahnwitzigen Männer:

> *Dessoubz la grand' lumiere du soleil*
> *Ne trouve point le phenix son pareil:*
> *Et aussi peu je trouve ma pareille*
> *En juste dueil, qui la mort m'appareille.*
> *Le phenix suis des dames langoureuses*
> *A trop grand tort, voyre des malheureuses:*
> *Et cil qui m'a tous ces maulx avancez,*
> *Est le phenix des hommes insensez.*[3])

Eine für Verliebte höchst verletzende Parallele [4]) zieht Marot zwischen diesen und brünstigen Hirschen. Hier der

---

[1]) R. II, 320.

[2]) Vgl. weiter unten S. 68, Anm. 5.

[3]) R. I, 282.

[4]) Eine ähnliche Gegenüberstellung findet sich noch in folgenden Fällen. Marot, der den völligen Untergang der römischen Kirche, die er *Symonne* benennt und die, wie er meint, durch die liebliche Stimme, mit der *Christine*, d. h. die Reformation oder die wiedererstandene Urkirche, zu den Menschen spricht, schon die Hälfte ihrer Anhänger verloren habe, natürlich mit ganzer Seele herbeisehnt, ist der Ansicht, sie werde an dieser lieblichen Stimme zugrunde gehen, während der Basilisk die Leute mit dem Blicke töte: *«Le basilic occist les gens des yeulx,*

Kampf um die Hindinnen, dort der Kampf um die Mädchen; doch die Ursache des Zwistes ist ganz gleicher Natur. Hier ein Röhren und Schreien, dort ein Seufzen, Weinen und Bitten. Zusammen gäbe das wahrhaftig ein schönes Konzert. Auch die Liebhaber sind also Hirsche, allerdings zweibeinige; hätten sie jedoch Geweih und Sprossen auf dem Kopfe, so würden auch sie schon äußerlich die ganze Dummheit, die sie mit den Hirschen verbindet, zur Schau tragen:

Les cerfz en rut pour les biches se battent,
Les amoureux pour les dames combattent,
Un mesme effect engendre les discordz:
Les cerfz en rut d'amours brament et crient,
Les amoureux gemissent, pleurent, prient,
Eulx et les cerfz feroient de beaux accordz.
Amans sont cerfz à deux piedz soubz un corps,
Ceulz cy à quatre: et pour venir aux testes,
Il ne s'en fault que ramures et cors,
Que vous amans ne soyez aussi bestes.[1])

Einer französischen Prinzessin, die dem Herzog von Ferrara in sein Land gefolgt ist, will ihr mit Karl V. verbündeter Gemahl sogar die auf fremdem Boden um so teurer gewordene französische Dienerschaft nehmen, um sie ganz mit schleichenden, von ihm allein abhängigen Italienern zu umgeben. Der bei ihr als Verbannter weilende Marot meint bei dieser Gelegenheit, sie sei die Henne, der man ihre Küchlein rauben und Skorpione unter die Flügel stecken wolle, oder, da die Italiener nur die Aufgabe hätten, sie von jeder Verbindung mit ihrem Heimatlande abzuschneiden und sie ganz dem Willen ihres Gemahls gefügig zu machen, sie sei das Rebhuhn, welches man in das Tonnennetz fallen lassen wolle:

De France n'a nul grand qui la sequeure,
Et des petis qui sont en sa demeure,

Mais ceste cy d'un parler gracieux La deffera» (R. I, 129). Schärfer ist der Gegensatz in nachstehenden an einen schlechten Dichter gerichteten Versen: «*De toutes tailles bons levriers, Et de touts arts maulvais ouvriers: Son epistre assez le tesmoigne*» (G. III, 193, [4 ff.]).

[1]) R. II, 539. — Vgl. weiter unten, S. 53.

Son mary veult sans qu'un seul y demeure,
La rebouter.
Car rien qu'elle ayme, il ne sçauroit gouster:
C'est la geline, à qui l'on veult oster
Tous ses poussins; et scorpions bouster
Dessoubz son aisle.
C'est la perdrix qu'on veult en la tonnelle
Faire tomber. [1])

In derben Worten brandmarkt der Dichter die unersättliche Habgier einer Maitresse des Königs, der ihr die Gunstbezeigungen, die sie ihm gewährt, mit horrenden Summen entgelten muß. Dies bringt Marot auf den Gedanken, das Organ des Weibes eine Katze zu nennen, die ihre Bewegungen nur allzugut einzurichten weiß, um eine Maus sicher zu erhaschen. In einer anderen Lesart nennt er es ein Pferd, das einen hübschen Trab geht (natürlich um von seinem Reiter, den Geschenken des Königs an seine Maitresse entsprechend, das besonders erwünschte Futter zu erhalten):

Un con n'est pas tout ce qu'on pense:
Tel n'en a point qui en a trop. [2])
C'est un chat qui va bien le trot
Pour bien gripper une soury . . . .

Oder: *Un con n'est pas tout ce qu'on pense:*
Tel n'en a point qui en a trop.
Un cheval qui va bien le trot.
As tu point vu la peronnelle? . . . [3])

Wenn sein Vater, den er uns als Schäfer darstellt, ihn

---

[1]) R. II, 64.

[2]) Gemeint ist der König, der zwar kein Weib sei, dem aber doch viele Weiber gefällig seien. Darum heißt es auch vorher, ein Weib sei nicht gar so viel wert.

[3]) G. II, 454, 90 ff. — Ähnlich ist die Form des Vergleichs in: «*Car d'un homme bien empesché Seroit un regnard escorché*» (G. III, 441, 121 f.), womit wohl gesagt sein soll, der erwähnte, vielleicht etwas dickleibige Mann würde durch die ihm eingegebene Pulverladung viel von seinem Umfang verlieren, und in: «*Quel qu'il soit, il n'est poinct poëte, Mais filz aisné d'une chouette*» (G. III, 194, 16 f.). Wegen *chouette* vgl. oben, S. 40.

abends immer in die Kunst des Hirtenliedes und der Hirtenpfeife eingeführt habe, so sei diesem, erzählt Marot, zumute gewesen, als ob er seinem liebsten Lamme die Milch des Mutterschafes gereicht hätte:

... en ce faisant, sembloit au bon berger ...
.... que teter faisoit
L'aigneau qui plus en son parc luy plaisoit.[1])

Ein Dichter namens Grenouille ist für Marot einem Frosche sehr ähnlich, weil er im Reiche der Dichtkunst ebenso herumquatsche wie der Frosch im Wasser:

Bien ressembles à la grenouille,
Non pas que tu sois aquatique:
Mais comme en l'eau elle barbouille,
Si fais tu en l'art poetique.[2])

Zwei schlechte Reimschmiede, die Marot nicht zu seinen Freunden zählt und die sich gegenseitig mit Lobsprüchen auf ihre vermeintlichen Fähigkeiten überhäufen, machen auf ihn den Eindruck zweier alter Esel, die einander an ihrer krätzigen Haut herumscharren:

Ce Huet et Sagon se jouent,
Par escript l'un l'aultre se louent,
Et semble, tant ilz s'entreflattent,
Deux vieulx asnes qui s'entregrattent.[3])

Von sich selber meint der Dichter, wenn er an seine Jugend zurückdenkt:

Sur le printemps de ma jeunesse folle,
Je ressembloys l'arondelle, qui vole
Puis ça, puis là.[4])

---

1) G. II, 289, 69 ff.
2) R. II, 458.
3) G. III, 573 f.
4) G. II, 286, 15 ff. — Auch folgende Stelle möchte ich nicht unerwähnt lassen: »*Luy semble qu'il escoute, En plein marché six ordes harengeres Jecter le feu de leurs langues legeres*« (G. III, 155, 122 ff.). In einem Vergleiche mit einem Wanderer, der sich während eines Gewitters unterstellt, ist der Wanderer ähnlich als Reiter geschildert (G. III, 544, 12 ff.), wie die Schandmäuler als Heringsweiber.

Den Übergang zu den Vergleichen des zweiten Abschnittes mag folgende boshafte Bemerkung über die Ähnlichkeit der Färbung gewisser Vögel mit den Farben der Mönchskleider bilden:

L'un en corbeau se vest pour triste signe:
L'aultre s'habille à la façon d'un cigne:
. . . . l'aultre, grand sermoneur,
Porte sur soy les couleurs d'une pie.[1])

II. Kürzere Vergleiche. (Einfache Sätze mit Vergleichungspartikeln.)

Im folgenden finden sich diejenigen Tiervergleiche Marot's zusammengestellt, welche bloß mit Vergleichungspartikeln gebildet sind und für gewöhnlich den Raum eines einzigen Satzes nicht überschreiten. Ihnen schließen sich als weitere Verkürzung des Vergleiches die einwortigen Vergleiche (Metaphern) an.

Beweglichkeit und Schwerfälligkeit.

Mais elle s'enfuyoit plus viste
Que lievres, quand ilz sont chassez.[2])

. . . ceulx de nostre village
Sailloient plus dru, plus legier et plus viste,
Que ne faict pas le lierre de son giste,
Quand par veneurs et courantes levrieres,
Est poursuyvy en ces larges bruyeres.[3])

. . . que ton pied fust aussi leger doncques
Que biche ou cerf que le roy chassa oncques.[4])

Außerdem findet sich: «*plus tost que l'aronde*» [5]), oder: «*plustost que vol d'aronde*» [6]): auch: «*Mon cueur vole comme*

---

[1]) G. II, 137, 47 ff.
[2]) G. II, 117, 177 f.
[3]) R. I, 201 f.
[4]) G. III, 52, 39 f.
[5]) R. II, 288.
[6]) R. II, 12.

l'aronde.»[1]) Von einem Freunde wird gesagt: «*Qui saulte en chat et gravit en belette.*»[2]) Sich selbst nennt der Dichter: «*Plus leger . . . que volucres celi.*»[3])

Dagegen werden die Soldaten mit dem Prädikate: «*roydes comme elephants*» belegt.[4]) Als besonders schwerfällig wird ein Bruder Andreas hingestellt. Dieser soll nach der Grabinschrift, die Marot für ihn verfaßt hat, den Frauen oft in Liebe genaht sein und sich dabei wie ein großer abgesattelter Lastesel benommen haben: «*les chevaulchoit, Comme un grand asne desbaté.*»[5])

Gesangskundig, bzw. gesangsunkundig.

Den Verfasser einer für ihn beleidigenden Epistel, der sich jedenfalls auf seine dichterische Begabung etwas einbildete und wie eine Nachtigall in den Zweigen gesungen zu haben glaubte, stellt Marot, was Sangeskunst betrifft, hinter den schwarzgefiederten Raben und den Ruhm Arkadiens, den Esel:

Toutesfoys tu cuydes avoir
Chanté en rossignol ramage:
Mais un corbeau de noir plumage,
Ou un grand asne d'Arcadie[6]),
Feroit plus doulce melodie.[7])

Der Dichter sagt sogar von Vögeln, deren Gesang Bewunderung verdient, sie sängen wie die Nachtigallen: «*Mais ce pendant qu'en ramage musique Chantent aux boys comme rossignolletz.*»[8]) Einem Hirten macht ein anderer das Kompliment, daß er mit seinem Gesange mehr Lust bereite als der Hänfling:

[1]) R. II, 159.
[2]) G. III, 636, [42].
[3]) G. III, 98, [52].
[4]) G. III, 44, [66].
[5]) R. II, 518 f.
[6]) Vgl. G. III, 271, Anm.
[7]) G. III, 270 f.
[8]) R. II, 37.

Berger Thenot, je suis esmerveillé
De tes chansons: et plus fort je m'y baigne
Qu'à escouter le linot esveillé.[1])

Wenn Marot dagegen in seinen berüchtigten *Adieux* von sich selbst sagt: «*Adieu vous dis comme ung corbeau*»[2]), so war er sich wenigstens der Häßlichkeit dieses Machwerkes bewußt.

Unwert.

Ein Kopfhänger, meint Marot, der an keiner Freude teilnehmen mag und dessen Augen im Vergleich mit dem leuchtenden Blicke fröhlicher Menschen ganz schläfrig aussehen, ist auch zu frischer Tätigkeit nicht zu gebrauchen. Er leistet genau soviel Arbeit wie ein Ochse, der sich im Schatten eines Gebüsches zum Schlafe hingestreckt hat:

Mais dequoy sert une teste endormie?
Autant qu'un bœuf dormant pres d'un buysson.[3])

Ohne Siegel, sagt der Dichter ein anderes Mal, als er den Kanzler bittet, eine ihm vom König ausgehändigte Zahlungsanweisung mit dem Staatssiegel zu versehen, nütze eine jede Bescheinigung noch viel weniger als (unter anderem) ein Pferd ohne Sattel: «*Car vous sçavez que tout acquict sans seel Sert beaucoup moins . . . qu'un cheval sans selle.*»[4])

Sanftmut.

Das Schaf gilt dem Dichter für das sanftmütigste und nachgiebigste aller Tiere. Darum sagt er auch von einem Mädchen, es sei so liebenswürdig und gut wie ein Schaf: «*On m'a dict qu'elle est amyable Comme un mouton.*»[5])

Furcht.

Mehr als das schwache Schaf seinen Rachen, fürchtet der grausame Wolf den bloßen Anblick des Todes, den er auf einem Wagen über die Fluren fahren sieht:

---

[1]) R. II, 276.
[2]) G. III, 119, [16].
[3]) R. II, 3f.
[4]) G. III, 98, [57ff].
[5]) G. II, 113, [116f].

Le loup cruel crainct plus sa face seule,
Que la brebis du loup ne crainct la gueule.[1])

Flucht aus Furcht.

Die drückende Sorge um die Mittel zur Lebensführung macht den Dichter unfähig zur Arbeit; denn vor der Sorge ergreifen die beiden Musen der Hirten- und Heldendichtung eiligst die Flucht wie schwache Schafe vor dem scheußlichen Wolfe:

Et devant luy vont fuyant toutes deux,
Comme brebis devant un loup hydeux.[2])

Reizbarkeit.

«*Plus mordant qu'une louve*» heißt es von einer Schlange.[3]) Und an einer anderen Stelle sagt Marot, daß man vor Gericht die streitenden Parteien, da sie sich gegenseitig immer die Zähne zeigten, genau so durch Schranken auseinanderhalten müsse, wie man im Stalle mit bissigen Pferden verfahre:

Encor (pour vray) mettre on n'y peult tel ordre,
Que tousjours l'un l'aultre ne vueille mordre:
Dont raison veult qu'ainsi on les embarre,
Et qu'entre deux soit mys distance et barre,
Comme aux chevaulx en l'estable hargneux.[4])

Müdigkeit.

Gegen das Ende einer langen Epistel hält es der Dichter für geboten rasch dem Schlusse zuzueilen, denn seiner Feder tue jetzt das Kreuz schon weher als dem großen alten Paßgänger[5]) seines Freundes:

Et ma plume d'oye, ou de jars[6]),

---

[1]) R. II, 323.

[2]) G. II, 296. 215 f.

[3]) G. II, 170. 169.

[4]) G. II, 166. 57 ff.

[5]) Vgl. oben, S. 6, Anm. 3. — Ob hier wirklich das Tier gemeint ist, scheint nicht sicher. Vgl. die Variante zu dieser Stelle (G. III, 241, 113 f.) und G. III, 225, Anm.

[6]) Vgl. oben, S. 31, Anm.

Se sent desja plus errenée
Que ta grand vieille hacquenée.[1])

Gefährlichkeit.

Der reißende Wolf, der sich abends dem Weideplatze nähert, so läßt sich eine ältere Hirtin vernehmen, könne unter den schwachen Schafen kein so großes Unheil anrichten wie der Müßiggang unter jungen Schäferinnen:

Oysiveté n'allez point nourrissant:
Car elle est pire entre jeunes bergeres,
Qu'entre brebis ce grand loup ravissant,
Qui vient au soir tousjours en ces fougeres.[2])

Trennungsschmerz.

Die Hirten sind wegen der durch den Tod bewirkten Abwesenheit ihrer Herrin mehr von Schmerz betroffen, als die Lämmer, wenn sie das Mutterschaf, das sie säugt, nicht in ihrer Nähe finden:

Or sommes nous maintenant malheureux,
Plus estonnez de sa mortelle absence,
Que les aigneaulx à l'heure qu'entour eulx
Ne trouvent pas la mere qui les pense.[3])

Eine Sprache entstellen (écorcher).

Ein für gelehrt geltender Gegner Marot's brauche sich, nach Fripelippes-Marot wenigstens, nicht gar so viel auf seine Kenntnisse im Lateinischen einzubilden; er tue dieser Sprache ja doch nur Gewalt an; wie ein großer Hofhund zerschinde er ihr bloß das Fell, welches er sich nur allzugern umhängen möchte:

L'un est un vieulx resveur normand,
Si goulu, friant et gourmand
De la peau du paovre latin,
Qu'il l'escorche comme un mastin.[4])

---

1) G. III, 241, 112 ff.
2) R. II, 279.
3) R. II, 278.
4) G. III, 571 f.

Anstrengungen.

Folgendes gilt von den Strapazen des Schlachtfeldes:

On s'y bat et courrousse
Plus qu'à chasser à quelque beste rousse,
Ou à voller la pye ou le millan.[1])

Stärke und Schwäche.

Der Löwe wird «*plus fort qu'un vieil verrat*» genannt.[2]) Dagegen gelten dem Dichter die vier Gründe eines Gegners nur für «*Aussi fortes que quatre oysons.*»[3])

Schreien und Schimpfen.

«*Je criray plus hault qu'une pie*» sagt Marot von sich selbst.[4]) Auch die Marktweiber lassen ihre Zunge schießen «*Comme une pie en cage injurieuse*».[5])

Lustigkeit — Dummheit — Herbheit.

«*L'œil gay en esmerillon*» heißt es von einem Mädchen.[6]) Von einem schlechten Kritiker dagegen: «*De sens a bien moins qu'une buse.*»[7]) Ferner findet sich: «*Temperance aspre comme vipere.*»[8])

Unterricht.

Sein Vater habe ihm am Abend das Dichten und Singen

---

[1]) R. II, 113. — Vom Kriege heißt es noch: «*Elle picque ainsi qu'un herisson*» (R. II, 5). Von den Zungendreschern wird dasselbe gesagt: «*Languards picquans plus fort qu'un herisson*» (R. II, 4). Diese sollen auch «*plus recluz qu'un vieil corbeau en cage*» sein (ibd.). Auch der Kranke auf seinem Zimmer ist «*Mieulx enfermé qu'en sa cage lynotte*» (R. II, 336).

[2]) G. III, 76, [16]. — Ähnlich sagt Marot von den Predigern: «*Ils escument comme un verrat, En pleine chaire*» (G. III, 333, [20 f.]).

[3]) G. III, 587, [102].

[4]) R. II, 10.

[5]) G. III, 155, [127].

[6]) G. II, 111.

[7]) R. II, 459.

[8]) R. II, 129.

beigebracht und ihn lange wach gehalten «*Ainsi que font leurs sansonnetz ou pies Aupres du feu bergeres accroupies.*»[1])

Weiße Farbe — Erfolglosigkeit — Überlegenheit.

«*Son chef blanc, comme un cigne.*»[2]) — «*Mes souhaitz vont comme l'escrevice, Tout au rebours.*»[3]) — «*Par sus luy vole nostre poete, Comme feroit l'aigle sur l'alouette.*»[4])

Grausamkeit — Stehlsucht — Vergänglichkeit.

«*Avez vous doncq les cueurs moins damoyseaux Qu'aspiez, ne loups et telz gentilz oyseaux?*»[5]), fragt Marot sechs verleumderische Weiber. Ein schlechter Dichter ist ihm «*filz aisné d'une chouette, Ou aussi larron, pour le moins.*»[6]) Der Schall seiner Stimme, meint er ein anderes Mal, sei nicht «*mortel en terre, comme Voix . . . d'oyselet.*»[7])

III. Einwortige Vergleiche (Metaphern).

Tiere = dumme Menschen, Dummköpfe.

Veau.

In «*Tant de veaulx qui vont par ville Seront bruslez sans faulte nulle*»[8]) verspottet Marot die verfolgten Anhänger der

---

[1]) G. II, 289, 65 f.

[2]) R. II, 89.

[3]) R. II, 157.

[4]) R. III, 192.

[5]) G. III, 147, 53 f. — Vgl. dazu oben. S. 37: «*Par ainsi passe en cruautez iniques Lyons . . .*»

[6]) G. III, 194, 15. — Wegen «*filz d'une chouette*» vgl. oben, S. 43, Anm. 3.

[7]) G. III, 164, 13 f. — Der bekannte Vergleich vom Hirsch, der sich nach den Wasserquellen sehnt, wird bei Marot auf eine unglückliche Frau bezogen, die sich bei ihrer Mutter Erleichterung holen will: «*Devers vous s'envollent mes pensées . . . Pour y chercher allegeance certaine. Comme le cerf, qui court à la fontaine, Querant remede à la soif, qui le presse*» (R. I, 286. — Psalm 41 (42), 2). — Bei seiner absichtlich widrig häßlichen Darstellung einer Frauenbrust kommt dem Dichter der Gedanke, sie könne doch weiter nichts sein als ein Euter, das man einer toten Ziege entnommen habe: «*Tetin. ce cuyde je, emprunté, Ou desrobé en quelque sorte, De quelque vieille chevre morte*» (R. II, 528).

[8]) G. III, 223.

Reform, die sich erwischen lassen.[1]) Gegen schlechte Dichter sind folgende Verse gerichtet: «*Clement Marot aux gentilz veaux Qui ont faict les adieux nouveaulx.*»[2]) Ebenso: «*Un tas de jeunes veaulx.*»[3]) Einen Feind, der «*vedel et ignorant*»[4]) ist, von dessen Genossen es heißt: «*En rythme ce n'est qu'un veau*»[5]), redet Marot also an: «*T'advisant, veau, Que tu ne te veis recepvoir Oncques tant d'honneur . . .*»[6])

Âne.

Marot beklagt sich darüber, daß ihm alle möglichen Schandschriften, wenn sie auch noch so erbärmlich sind, zugeschrieben werden: *Ainsi soustiens des asnes tout le faix.*»[7])

Ânes, veaux.

Von schlechten Dichtern:

La court en sera advertie
D'un tas de gros asnes, ou yvres,
Qui font imprimer leurs sots livres,
Pour acquerir bruyt d'estre veaulx.[8])

Gegen diejenigen, welche die Lehre der reformierten Kirche als Neuerung hinstellen:

Si elle parle, un tas d'asnes ou veaulx
Iront disans, Voycy propos nouveaulx.[9])

---

[1]) Vgl. oben, S. 25, Anm. 4. — Ebenso von einem ertappten Finanzmann: *Ce president gentil et veau* (G. II, 472, [214]).

[2]) G. III, 128.

[3]) G. III, 568.

[4]) G. III, 578. [91]. — Dazu: Du glaubtest, der König habe kein Erbarmen, *Et le paingnoys, en ton cerveau, Aussi tigre que tu es veau* (G. III, 581, [139 f.]).

[5]) R. II, 124.

[6]) G. III, 591, [247 ff.]

[7]) G. III, 155, [118]. — Verfehlt ist es, Sagon *l'asne de Balaan* (G. III, 589, [213]) zu nennen. Das ist ja eher ein Lob, kein Schimpf. Vgl. G. ibd., Anm.

[8]) G. III, 386, 192[ff.] — Statt Esel gebraucht Marot auch Eseltreiber; für die Sorbonnisten: «*ces gros asniers*» (G. III, 457, [15]), für seinen Feind Béda: *ce malheureux asnier* (G. III, 428, [2]).

[9]) R. I, 121.

Marot fordert seine Schüler, darunter Lyon, auf, ihm gegen Sagon und dessen Genossen beizustehen:

Lavez touts deux aux veaulx les testes:
Lyon, qui n'es pas roy des bestes[1]*),*
Car Sagon l'est, sus, hault la pate:[2]*)*
Que du premier coup on l'abbate.
Sus Gallopin, qu'on le gallope.[2]*)*
Redressons cest asne qui choppe:
Qu'il sente de touts la poincture:
Et nous aurons Bonadventure,
A mon advis, assez sçavant
Pour le faire tirer avant.[3]*)*

Bestes.

Fripelippes-Marot beginnt folgendermaßen seine Streitschrift gegen Sagon und dessen Anhänger:

Par mon ame il est grand foyson. . .
De bestes qu'on deust mener paistre[2]*),*
Qui regimbent contre mon maistre.[4]*)*

Weiterhin heißt es von ihnen (oder von Sagon allein):

De là vient que les paovres bestes,
Apres s'estre rompu les testes,
Pour le bon bruyt d'aultruy briser,
Eulx mesmes se font despriser.[5]*)*
Or des bestes que j'ay susdictes,
Sagon, tu n'es des plus petites:
Combien que Sagon soyt un mot,
Et le nom d'un petit marmot.[6]*)*
Que je donne au diable la beste:
Il me fait rompre icy la teste

---

[1]) Siehe unten.
[2]) Vgl. weiter unten, S. 58, Anm. 2 und S. 59ff.
[3]) G. III, 583f.
[4]) G. III, 565f.
[5]) G. III, 571, [25ff.]
[6]) G. III, 574, [57ff.] — Marot ändert den Namen *Sagon* in *sagouin: Zon dessus l'œil, zon sur le groin, Zon sur le dos du Sagouyn* (G. III, 588).

A ses merites collauder,
Et les bras à le pelauder.[1])

Sonst findet sich noch: *Que tu es beste!*[2]) *Du mal parlant qui trop se monstra beste;*[3]) *En effect, c'estoyent de grandz bestes Que les regents du temps jadis.*[4])

Jument.

Ilz cuydent qu'en jugement Le monde comme eulx est jument.[5]) *Jument* hat hier den Sinn des lateinischen *jumentum.*[6])

Grue.

Je ne suis plus si grue.[7]) *Comment vieille grue tu declines Oultre les metes de raison!*[8]) *Ce Lion (qui jamais ne fut grue).*[9])

Coquard.

Ein Dritter ist bei der Liebe notwendig; wer aber einen Vierten nehmen wollte, wäre arg dumm: *Et seroit l'homme bien coquart Qui vouldroit appeller un quart.*[10]) Von Béda, seinem Feinde: *Mais le coquart ne se contente.*[11]) Von einem schlechten Dichter: *Qu'on meine aux champs ce coquardeau Lequel gaste quand il compose. . .*[12])

---

[1]) G. III, 590 f.

[2]) G. II, 105, [19].

[3]) R. I, 269.

[4]) G. III, 263, [118 f.] — Einen ähnlichen Sinn scheint bête zu haben in: *Je voy qu'Amour chasse souvent aux bestes, Et qu'elle* (= *Diane*) *attainct les hommes de vertu* (R. II, 409), wodurch er den von ihm behaupteten Bogentausch zwischen Amor und Diana (= seine Geliebte, Diane de Poitiers) begründen will.

[5]) G. III, 570, [23 f.] — *L'un est d'esprit, l'autre est gros animal* (R. I, 276).

[6]) Vgl. G. III, 570, Anm.

[7]) R. II, 7.

[8]) G. II, 445, [26 f.]

[9]) G. III, 77, [20].

[10]) G. II, 106, [34 f.]

[11]) G. III, 432, [23] Var

[12]) R. II, 124.

Mâtin, mâtine (= widerliche Personen).

Die Anhänger der Sorbonne gegen die Neuerer: *Sire, . . . Si vous ne bruslez ces m a s t i n s, Vous serez . . . Sans tribut . . .*[1]) Gegen die Sorbonne oder eine ihm am Hofe abgeneigte Frau: *A tous les diables la m a s t i n e! Elle m'a chassé de la court.*[2])

Loups = gierige Menschen (in bez. auf die Richter).

Amy, voylà quelcque peu des menées
Qui aux faulxbourgs d'Enfer sont demenées
Par noz grandz l o u p s ravissants et famys,
Qui ayment plus cent soulz que leurs amys.[3])
. . . Du seigneur Dieu la main
M'a preservé de ces grandz l o u p s rabis
Qui m'espioyent dessoubz peaulx de brebis.[4])

Mouche = schlaue Person; chattemite = süßtuende Heuchlerin.

Eine Frau nennt der Dichter: *Isabeau, ceste f i n e m o u c h e.*[5]) Die Sorbonne ist ihm *la saincte c h a t e m i t e.*[6])

---

[1]) G. III, 346.

[2]) G. II, 444, [32 f.] — Dazu: *mort, la faulse l i s s e* (G. III, 639, [87]).

[3]) G. II, 168, [177 ff.] — Gleichfalls gegen die Richter: *Gardez vous des tirans a s p i c q z, Qui pour l'hyver sont ja fourrez* (G. III, 487). (*Chaperons fourrés!*)

[4]) G. III, 297, [100 ff.] — Vgl. wegen *peaux de brebis* S. 62. — Über die falschen Prediger sagt Marot:

Ce sont r e n a r d z, qui soubz simples habitz
Vont devorant les plus tendres brebis.
Ce sont des l o u p s, qui les trouppeaulx seduisent
Du droict chemin, et à mal les induisent (R. I, 197 f.).

[5]) R. II, 412. — Vom Liebesgott heißt es: *Au payer c'est une caulte b e s t e* (G. III, 621, [54]).

[6]) G. III, 452, [4]. — Von der Kirche handeln folgende, an ein bald erwartetes Kind gerichtete Verse:

Viens veoir viens veoir la b e s t e sans raison
Grand ennemye de ta noble maison
Viens tost la veoir atout sa triple creste
Non cheute encor mais de tumber bien preste
(G. II, 278, [55 ff.] Var.).

Mais j'oubliois la chatte mitte, Qui n'en veult point s'ils ne sont braves.[1]

Marmotte = häßliche Person; verminière = unscheinbares Wesen.

Eine zungenfertige Wäschenäherin wird also angeredet: *Lynotte, Bigotte, Marmotte, Qui couldz. . .*[2] — *O paovre verminiere*[3] sagt der Löwe zur Ratte.

Bestiaux = rohsinnliche Menschen (gegen sinnliche Liebhaber).

Retirez vous, bestiaulx eshontez,
Qui pour la faim de l'appetit des bestes
Et non d'amour, entreprenez voz questes,
Retirez vous par l'aveugle domptez.[4]

Femelle, mule, monture (verächtlich für Weib).

Quand marys gardent leurs femelles.[5] *Incontinent, desloyalle femelle, Que j'auray faict, et escript ton libelle.*[6] *Espouser une telle femelle.*[7]

Gegen die dekolletierten Weiber:

Ont ilz tousjours le bas collet,
Monstrans les tetasses ridées,
Noz vielles mulles desbridées,
Qui sont par chevaulcher[8] *souvant,*
Fendu(es) du cul jusqu(es) au devant?[9]

---

[1] G. II, 461, 144 f.

[2] R. II, 532. — Auch die Mönche scheinen Affen (magotz G. III, 500) genannt zu werden. Vgl. oben, S. 25. Sein Feind Sagon ist: *Si couard et si babouyn De n'oser parler que de loing* (G. III, 272, 29 f.).

[3] G. III, 78, 49.

[4] R. I, 134.

[5] R. II, 456.

[6] R. I, 251.

[7] R. II, 455.

[8] Vgl. S. 58.

[9] G. III, 474 ff.

An eine Frau beim Abschied: *Adieu vous dis, mulle des mulles.*[1]) Von einem anderen Weibe sagt der Dichter:

> *Mais quand je feiz de ma bourse ouverture,*
> *Je ne veiz onc plus paisible monture,*
> *Ne plus aisee à se renger au poinct.*[2])

Étalons, pigeons, coulons (verächtlich für Männer).

An die Frauen: *Adieu vous et voz estallons;*[3]) *Adieu voz pigeons*[4]) *et coulons.*[5])

Colombelle (= schönes Weib).

Von der Geliebten:

> *La blanche columbelle belle*
> *Souvent je voys priant criant:*
> *Mais dessoubz la cordelle d'elle*
> *Me jecte un œil friant, riant . . .*[6])

La chaste columbelle[7]) wird auch «Ferme Amour» genannt.

Coq und gelinotte (für Mann und Weib).

Seinen Arzt le Coq lädt er in launiger Weise zum Besuche ein:

> *Si le franc coq liberal de nature*
> *N'est empesché avec sa gelinote,*

---

[1]) G. III, 122. Für Gondeln findet sich *mules de boys* (G. III, 424).

[2]) R. II, 537. — Für das weibliche Organ ist der Ausdruck *faucon* (= faux con, wenigstens ursprünglich) gebraucht: *Mais j'y receu si grand coup de faulcon* (G. III, 61, [32]), im Kriege mit den Weibern. An die Frauen, welche ihn verspottet hatten, weil er ohne Geld Liebe erlangen wollte: *Ha (dy je lors) il fault que chascun croye Qu'à tout oyseau il souvient de sa proye. Vos grandz faulcons, qui furent faulconneaux, Volent tousjours pour chaisnes et anneaux* (G. III, 155 f.).

[3]) G. III, 121, [21] Var.

[4]) Guiffrey erklärt pigeon = Gimpel (G. III, 122, Anm.). Coulon = Tauber (G. III, ibd.).

[5]) G. III, 122.

[6]) R. II, 204 f.

[7]) G. II, 72, [77].

Luy plaise entendre au chant que je luy note,
Et visiter la triste creature . . .[1])

Calandre (für die Geliebte).

An seine zurückgekehrte Geliebte:

Dieu te gard, doulce, amyable calandre,
Dont le chant faict joyeux les ennuyez:
Ton dur depart me feit larmes espandre,
Ton doulx revoir m'a les yeulx essuyez. . .[2])

Chevaucher, être monté, couvrir, jucher (für den Geschlechtsverkehr).

Ein Pferd rühmt von seinem Reiter: *Plus cher M'ayma chevaulcher, Que fille, ne femme.*[3]) Die Frauen beklagen den Tod des frère André, *qui les chevaulchoit Comme un*

---

[1]) R. II, 336.

[2]) R. II, 439. — Auch statt menschlicher Körperteile werden die entsprechenden tierischen gesetzt: *Laissez à part voz vineuses tavernes, Museaulx ardans, de rouge enluminez* (R. II, 28); *Ores n'est pas temps de clorre le bec, Chantons . . .* (R. II, 33); *Si elle eust (pour la paindre mieulx) Au bec une prune sauvage* (R. II, 464); *Prince royal, je ne tournay le bec Pour vous prier* (G. III, 392, [2 f.]); *vous conseille Que desormais vostre bec teniez coy* (G. III, 158, [166 f.]); *quand plus n'eust dent en gueule* (R. II, 521); *Ce grand criard, qui tant la gueule tort* (G. II, 167, [105]); *Et faites moy mines de groings et d'yeulx Tant que vouldrez* (G. III, 154, [112 f.]). — Ferner: *Mais vois tu ces patte pellus, Ils tiennent Dieu dedans leur manche* (G. II, 467, [184 f.]) von heuchlerischen Priestern; *un Griffon* (= Gerichtsschreiber) *j'advisay, Qui de sa croche et ravissante patte Escripvoit là l'an . . .* (G. II, 187, [454 ff.]); *et m'a on dict Qu'on joue tousjours des gigoteaux* (G. III, 512) = man vergißt der Liebe nicht, nach Guiffrey. Selbst einen Schwanz bekommt der Mensch in Anlehnung an einen Spielausdruck: *Vous m'avez finement Couppé la queue, et raise* (queue = Summe, welche der Meistgewinnende, abgesehen vom Einsatze, erhält). *Mais seriez vous bien aise, Qui vous la coupperoit?* So klagt die verlierende Dame. Ihr galanter Partner aber antwortet: *Si la queue ay couppee Au jeu si nettement,* so habe ich Sie nicht betrogen, ich habe ehrlich gespielt, doch *Pour jouer finement Je vous preste la mienne* (R. II, 525 f.).

[3]) R. II, 518.

grand asne desbaté.[1]) Schließlich schreibt Marot an eine verheiratete Frau: *Vostre mary a fortune Opportune: Si de jour ne veult marcher, Il aura beau*[2]) *chevaulcher Sur la brune.*[3]) Über seine Geliebte sagt der Dichter: *Si d'elle j'avois jouyssance, One homme ne fut mieulx monté, C'est bien la plus belle de France.*[4]) An die Frauen, welche in ihm den Urheber der berüchtigten Adieux vermuteten: *seulement je vouldroys Qu'il* (d. h. der Verfasser dieser Schmähschrift) *eust couvert de vous six la plus saine*[5]), dann würde man ihn leicht erkennen. Endlich wird in diesem Sinne noch jucher gebraucht: *Puis Martin jusche, et lourdement engaine.*[6])

Jucher = (sitzen im allgemeinen oder setzen).

Doch wird jucher auch von dem Befinden an einem erhöhten Orte angewandt: *porterons nous envie A ceulx qu'on voit si haultement jucher, Pour mieulx apres lourdement trebucher?*[7]) Der Gedanke, daß die sinnliche Liebe vom Herzen eines Mannes Besitz ergreift, ist einmal folgendermaßen ausgedrückt: *Et lors Amour le jucha sur sa perche.*[8])

Voler (für schnelle Bewegung, Bewegung in die Höhe, weithin).

Von Leuten, die auf dem goldenen Mittelwege wandeln wollen:

---

[1]) R. II, 519. Vgl. S. 46.

[2]) Hier hat avoir beau den gleichen Sinn wie in: *A beau mentir qui vient de loin.*

[3]) R. II, 238.

[4]) R. II, 25.

[5]) G. III, 157, 150 f.

[6]) R. II, 541. Vgl. oben, S. 17. — Dazu: Der Dichter meint einmal, wenn er mit einer Frau verkehrt und sie bezahlt habe, könne er wohl sagen «*quel emble elle va*» (R. II, 539. Vgl. S. 33). Liebesgenuß heißt einmal: *amoureuse pasture* (G. II, 73, 108), und eine Frau verlangt gar vom Geliebten: *Son beau petit picotin Non pas d'orge ne d'aveine* (R. II, 212).

[7]) G. III, 637, 58 ff.

[8]) G. II, 97, 457. Vgl. auch: *tant au soir qu'au desjuc* (= Morgen mit Beziehung auf das Abfliegen der Hühner von den Sitzstangen (R. II, 34).

Nostre voller, qui hault ne bas ne tend,
De l'entredeux seroit tousjours content:
Car cestuy là qui hault ne bas ne volle
Va seurement.[1])

Von dem Verbannten, wenn ihm die Rückkehr in die Heimat gestattet würde: *Jambes ne teste il n'a si empestrée*[2]), *Qu'il n'y volast.*[3]) Der Liebhaber fühlt sich leicht wie ein Vogel, nachdem die Geliebte ihm ihr Herz geschenkt hat: *Puis m'a donné son noble cueur, Dont il m'est advis que je vole.*[4]) Der Liebesgott versetzt den Liebenden in seine Hölle, wenn er ihm zum guten Willen, seine Gesetze befolgen zu wollen, nicht auch die Kraft und das Vermögen gibt: *Son enfer, c'est à l'heure qu'il donne Le voler bas, et le vouloir haultain.*[5])

Von der Feder des Dichters: *Jadis ma plume on veit son vol estendre Au gré d'amour.*[6]) Vom Ruhme: *Ton renom volant du domicile Palladial vers la terrestre gent.*[7]) *Mais de son bruit... par tout le monde il vole.*[8]) *D'ouyr le bruict, qui de l'autre volloit.*[9]) Ähnlich: *Aussi par tout en vole la nouvelle.*[10]) *Les louanges Du pere tien par nations estranges Iront volant.*[11]) *Devers vous s'envollent mes pensees.*[12])

Gringotter, gazouiller, caquet (für das Sprechen).

Envie en gasouille.[13]) *Ta note Tant sote Gringote De nous.*[14]) Von den Zuschauern beim Spiel: *qui lors entreprindrent*

---

1) G. III, 637, 63 ff. — Dazu: *Par sus luy vole nostre poete* (R. III, 192).

2) Empêtrer: eigentlich von Pferden = die Füße fesseln (auf der Weide).

3) G. III, 393, 12 f.

4) R. II, 184.

5) R. II, 366.

6) R. II, 303.

7) R. II, 134.

8) R. II, 299.

9) R. I, 123.

10) R. II, 177.

11) G. II, 483, 51 ff.

12) R. I, 286.

13) R. II, 355.

14) R. II, 532. — Dazu: *Le feu à qui en grongne* (Drohung)! R. II, 306.

De haultement leurs caquets redoubler Durant le jeu, affin de me troubler.[1])

Paître von der Nahrungseinnahme im allgemeinen.

Von einem Verbannten: *Va t'en au loing cercher pasture, Va paistre en quelque bled fourment.*[2]) Vom Liebesgott: *Paistre nos cueurs d'un espoir incertain.*[3]) *Fy du repas, qui en paix, et repos Ne sçait l'esprit avec le corps repaistre.*[4])

Hucher = melden; émeutir = seine Notdurft verrichten.

Von einem Prior: *Se leve, crache, esmeutit et se mouche.*[5]) Vom unangemeldeten Tode: *Voicy advenir La mort sans hucher.*[6])

Enrager (rage) = reif zur Liebe werden.

Ein Liebhaber wird gefragt, wie alt seine Erkorene sei. Er antwortet: *De quatorze ans. — Ha, voylà rage: Elle commence de bonne heure* [7]), bemerkt der andere. Ebenso: *une pucelle De quatorze ans, sur le poinct d'enrager.*[8])

---

[1]) G. III, 262. *Caqueter* findet sich sonst noch öfter.

[2]) G. II, 439 f.

[3]) R. II, 366.

[4]) R. II, 366. — Vom König, der Künste und Wissenschaften pflegt: *O Roy heureux, soubz lequel sont entrez En tes pastiz les lectres et lectrez* (G. II, 183, 375 f. Var.).

[5]) R. II, 454. — Derselbe Prior „verschlingt" sein Rebhuhn: *La devora* (ibd.).

[6]) R. II, 518.

[7]) G. II, 122, 234 ff.

[8]) R. II, 176. — Vom Tode: *le sceut bien happer* (R. II, 508). Die Mönche sind ausgegangen: *Touts en propos de Cupido happer* (G. II, 142, 83). Die streitenden Parteien vor Gericht heißen: *ces mordants* (G. II, 165, 93); ein Sachwalter: *ce mordant* (G. II, 166, 103); die Gegner wollen sich anfallen wie die Tiere: *tousjours l'un l'aultre ne vueille mordre* (G. II, 166, 88. Vgl. S. 48). — Pelé von Menschen: *quelque caffart pelé* (G. III, 394, 15); *Un usurier à la teste pelee* (R. II, 461). Letzterer wollte einen Strick, den er gekauft hatte, nicht nutzlos werden lassen: *s'est pendu Pour mettre mieulx son licol à proufict* (ibd.).

IV. Metaphorische Wendungen.

Den Ehemann oder den Geliebten hintergehen: *Non marié, de paour (comme je croy) D'estre cocu (= coucou*[1]*)*[2]; *faire mon amy coquu*[3]; *Si veistes onc tant faire de cocuz.*[4]) Eine Frau droht ihrem Liebhaber: *Villain, tu en seras mouton, Je t'en feray porter la corne.*[5]) Die Tragleine eines Messers, das ihm ein Freund geliehen hat und welches er ihm dankend zurückgibt, bringt Marot zuerst auf den neckischen Einfall, diesem eine baldige Bindung und Verheiratung in Aussicht zu stellen. Zufällig hat dieses Messer ein hörnernes Heft und was ist nun naheliegender als dem Armen auch noch das Wachsen von Hörnern, d. h. eine schöne Hahnreischaft zu prophezeihen, da ihn seine Frau so leicht werde hintergehen können, als ob er Hörner trüge wie ein Schaf:

Quant à la corde à quoy il est lié,
C'est qu'attaché seras, et marié.
Au manche aussi de corne, congnoist on
Que tu seras cornu comme un mouton.[6])

Die Geliebte zu sich rufen (Anspielung auf die Falknerei):

Jusque à la mort, dame t'eusse clamee,
Mais un nouveau t'a si bien reclamee,
Que tu ne veulx qu'à son leurre venir.[7])

Der Dichter nennt sich *le reclamant amant*[8]) und glaubt im Tempel des Cupido vergebens nach *Ferme Amour* zu rufen: *Et croy qu'en vain je la vay reclamant.*[9])

---

[1]) Vgl. weiter unten, S. 69. Das Weibchen des Kuckucks geht in die Nester anderer Vögel!

[2]) R. II, 510.

[3]) G. III, 67, [36].

[4]) R. II, 536.

[5]) G. III, 68, [62 f.]

[6]) R. II, 531.

[7]) R. II, 163 f.

[8]) R. II, 205.

[9]) G. II, 96, [44 f]. — Vgl. dazu: *Touchant son cueur, je l'ay en ma cordelle* (R. II, 176).

Das Liebeswerben als Jagd dargestellt:

Or si poursuyvray je pourtant
La chasse que j'ay entreprise:
Car tant plus on tarde à la prinse,
Tant plus doulx en est le repos.[1])
Tel bien
Vault bien
Qu'on face
La chasse
Du plaisant gibier amoureux:
Qui prend telle proye est heureux.[2])

Festgehalten oder ergriffen werden (Jagdausdrücke): Von den Liebhabern heißt es: *attrapez es laqs*[3]); ebenso von den Gefangenen vor dem Untersuchungsrichter: *saisy de tes lacqs*[4]); vom Tode: *c'est mort qui t'a mise en ses laqs*[5]); von der Fröhlichkeit: *toute gentilesse Et gay vouloir, qui nous tient en ses laqs.*[6])

Freien Lauf lassen: *voulu n'ay la bride lascher A mes propos*[7]); *A un poëte, à qui on doibt lascher La bride longue*[8]): *je laschay à mes souspirs la resne.*[9]) Das Gegenteil: *Helas, mon Dieu, reffrain Par ta bonté de ma bouche le frain.*[10])

Die Meinung ändern: Wenn der Dichter die Schriften der Königin von Navarra liest, ist er erstaunt darüber, daß

---

[1]) G. II, 125, [309 ff.]

[2]) R. II, 199. — Chasser und pourchasser finden sich öfters in diesem Sinne.

[3]) G. II, 88, [318].

[4]) G. II, 180, [343].

[5]) R. II, 282.

[6]) R. II, 3. — Von den Richtern: *ilz ont tant de glus Dedans leurs mains, ces faiseurs de pipée, Que toute chose où touchent est grippée* (G. III, 84, [40 ff.]). Ein anderer Jagdausdruck findet sich in: *des Enfers sortiras les brisées* (G. III, 175, [256]) und in: *en noz champs Elisees . . . par les droictes brisees Est devers nous un esprit arrivé* (R. II, 290). Merke noch: *M'ont appelé monsieur à cry et cor* (R. II, 387).

[7]) G. III, 407, [45 f.]

[8]) G. III, 300, [137 f.] — Der den König um die Erlaubnis bittende Dichter, auf ein halbes Jahr aus der Verbannung zurückkehren zu dürfen, sagt ebenso: *que la bride me lasche* (G. III, 394, [23]).

[9]) R. II, 285.

[10]) G. II, 59, [135 f.]

die Leute ihr nicht mehr Bewunderung zollen; wenn er die Königin aber sprechen hört und schreiben sieht, dann wird er anderer Meinung. *Je tourne bride*[1]), sagt er; dann findet er, daß die bewunderten Schriften ganz leicht zustande kommen und das Erstaunen völlig unangebracht ist.

Am Gängelbande führen: *Double me meine en laisse.*[2])

Den Ehrgeiz in Schranken halten:

Qui vouldra mettre l'ordre et resne
Au grand cheval d'ambition,
Poinct n'y aura sedition.[3])

Mit reichen und vornehmen Leuten verkehren und trotzdem arm und gering bleiben: *Dond vient cela que je me frotte Aux coursiers et suy tousjours rat?*[4])

Im Kriege mit den Weibern (Geschlechtsverkehr) erging es manchem schlecht: *Maint bon courtault y fut mis hors d'aleine, Et maint mouton y laissa de sa laine.*[5])

Eine zwecklose Arbeit verrichten: *Puis d'avoir tant de peine prise, J'ay paour qu'il me soit reproché Qu'un asne mort j'ay escorché.*[6])

Kurze Zeit: Inmitten der politischen und religiösen Unruhen um ihn herum, die alle Augenblicke einen gewaltigen

---

[1]) R. II, 382. — Dazu: Die Hoffnung wird dich, Verzweiflung, in die Flucht schlagen: *te donnera carriere* (G. III, 38, [27]); lassen wir das: *A cheval, qu'on n'en parle plus* (G. II, 469, [195]); macht, daß ihr fortkommt: *à la chasse* (G. III, 67, [31]); zu allem ja sagen und also knechtisch unterwürfig sein: *Vous dites vray de cela, Syre* = Sie haben recht, sagt der Kriecher, denn er richtet sich nach dem Sprichwort: *Une estrille, une faulx, un veau, C'est à dire: estrille Fauveau* (= Name eines Pferdes. Étriller Fauveau = sich zu niedrigen Handlungen eines Vorteils wegen hergeben. Vgl. G. III, 365, Anm.) *En bon rebus de Picardie* (G. III, 365, [126 ff.]). Vgl. engl.: *to curry favour.*

[2]) G. III, 29, [92]. — Merke: *porter le faix et somme D'une vertu* (R. II, 237).

[3]) G. III, 456 f. — Ein Weib, das ihrem Geliebten nicht untreu werden will, sagt: *Dieu me gard de mal Et de morsure de cheval* (G. III, 67, [45 f.]). Der Dichter schreibt an den König: *avecques aucuns grains Ressuscitez ceste personne morte* (R. II, 112).

[4]) G. III, 332 f.

[5]) G. III, 60, [19 f.]

[6]) G. III, 592, [254 ff.]

Brand im Lande zu entfachen drohten, meint Marot, man brauche nur mehr das Alter eines Kalbes zu leben und man sehe doch viele Ereignisse an sich vorüberziehen: *Mon Dieu! que nous voirrons de choses Si nous vivons l'aage d'un veau!* [1])

Schutzbefohlener: Der Dichter schreibt an den König, als er nicht in die Listen des Hofstaates eingetragen worden war:

L'estat est faict, les personnes rengées,
Le parc est clos et les brebis logées,
Toutes, fors moy, le moindre du trouppeau,
Qui n'a toyson ne laine sur la peau. [2])

Die neue Kirche, dargestellt durch Christine, lädt Marot mit folgenden Worten zum Beitritt ein:

Mon cueur s'est resjouy
De ma brebis esgaree en la plaine
De la trouver: or oste ceste laine,
Et la toyson que dessus toy je treuve,
Il te convient vestir de robbe neufve. [3])

Der Dichter hebt Herz und Augen zum Himmel, um den gütigen Hirten zu preisen, der das arme Schaf, das man in die Bitterkeit des Elends hinausgestoßen hatte, gleichwohl in seinem großen Pferche treulich bewahrt habe. Gott hat ihn also auch dann nicht verlassen, als er vom Hofe und vom König, dem Landeshirten, Abschied nehmen mußte.

Or sus avant, mon cueur, et vous, mes yeulx,
Touts d'un accord dressez vous vers les cieulx,
Pour gloire rendre au pasteur debonnaire
D'avoir tenu en son parc ordinaire
Ceste brebis esloingnée en souffrance. [4])

---

[1]) G. III, 329 f.

[2]) G. III, 89 f. Vgl. oben, S. 31 f.

[3]) R. I, 132.

[4]) G. III, 560, [30 ff.] Dazu: Eine Versammlung zerstreut sich *A grandz trouppeaux* (G. II, 136, [25]). Ansporen: *Faulte d'amour l'esguillonne à ce faire* (R. II, 65); *Sentans d'amour les aiguillons extresmes* (R. I, 130); *Or, quand de vous se soubviendra, L'aiguillon d'honneur*

Alle Kräfte zusammennehmen: *C'est pourquoy les cornes dressas.*[1] Sein Gegner, meint Marot, habe ihm mit dem größten Kraftaufwand einen letzten Sturm liefern wollen; er habe an jene Tiere denken müssen, die, bevor sie auf ihren Feind losstürzen, die Hörner aufrichten und einen gewaltigen Anlauf nehmen.

Die klatschsüchtigen Menschen in Liebesangelegenheiten zum Schweigen bringen: *Telz dons . . . font . . . taire les chiens qui aboyent.*[2])

Unzusammenhängende Reden führen: *Je te supply m'excuser si Du Coq à l'asne vay saultant.*[3])

Ohne Mühe erreicht man nichts: *On ne prend poinct en court telz chats sans moufle* (vielleicht auch = ohne Protektion gelangt man am Hofe zu nichts).[4])

Nicht viel Bedürfnisse haben, nicht viel brauchen können: *Je ne suis point des excessifz Importuns, car j'ay la pepie.*[5]) (Eigentlich ist *avoir la pépie* = nicht trinken können, also sehr durstig sein).

Ins Gefängnis werfen: *On te pourroit bien mettre en cage Pour te faire parler plus bas.*[6])

Einen Dichter mit Übertreibung loben: *Endroit moi tu fais cignes les oues.*[7])

Zur Eile nötigen: *Lors que la paour aux talons met des aesles.*[8])

Sich gut verstellen können: Der Dichter meint, das Äußere der Frauen, zu denen er spricht, lasse ihn nur Engel

---

l'espoindra Aux armes et vertueux faict (G. III, 605, [91 ff.]); *Oultre son vueil contrainct y seroit ores Par l'aiguillon d'une mort qui le poinct* (R. II, 304). *Aiguillon* = Treibstachel!

[1]) G. III, 582, [141].

[2]) G. II, 121, [215 ff.].

[3]) G. III, 242 f. — Die Dümmsten = *Ceulx qui avoient les plus grandes oreilles* (R. II, 322).

[4]) G. III, 104, [38].

[5]) R. II, 10.

[6]) G. II, 465. [170 f.] — Zu merken: *l'enfant au povre nic* (*nid*) vom Jesuskinde (R. II, 34).

[7]) R. II, 137.

[8]) R. II, 351.

in ihnen vermuten und fährt dann fort: *Si trompé suy, je dy que la couleuvre En voz jardins soubz doulces fleurs se couvre.*[1])

Alles wird darunter und darüber gehen (oder: eher geschieht alles andere als . . .):

> *Si ce malheureux Empereur*
> *Prend alliance avec l'Anglois,*
> *Les anguilles deviendront oys*
> *Et brochets deviendront moutons.*[2])

Der Dauphin wird den Krieg beendigen[3]): *Avec une petite ligne La ballaine sera tost prise.*[4])

Großer Mut: *Amitié prend courage de lion.*[5])

Geschenk von weißer Farbe: *Present de couleur de colombe.*[6])

Gräßliche Wut: *Il fuyoit la fureur serpentine Des ennemys de la belle Christine* (d. h. der Sorbonne).[7])

Falsche Zungen: Von der den Liebenden günstigen Nacht sagt Marot: *Plus tost endort les langues serpentines.*[8])

Verschlagene List: *Les fraudes vulpines de Venus.*[9])

Dünnes Bein: Von der Krankheit: . . . *m'a faict la cuysse heronniere*[10]); *la cuisse heroniere* einer Frau[11]); einer anderen Frau mit der gleichen Eigenschaft ruft der Dichter zu: *Adieu la belle Heronniere.*[12])

Blöde Augen: *Il avoit bien tes yeulx de rane* (= *grenouille*).[13])

---

[1]) G. III, 148, [59 f.]

[2]) G. II, 475.

[3]) G. III, 490, Anm.

[4]) G. III, 490, [128 f.]

[5]) R. II, 110.

[6]) R. II, 240.

[7]) G. III, 427, [125 f.]

[8]) R. I, 266. — Zu merken: *Ton ordure et puante bave Contre moy as esté crachant* (G. III, 270, [2 f.]). *Basilics* = Kanonen (R. I, 125). *Loups* = Geschwüre (R. II, 532).

[9]) R. I, 296.

[10]) G. III, 188, [60].

[11]) R. II, 544.

[12]) G. III, 120.

[13]) G. III, 578, [91].

Häßlicher Mund: Mit den Worten *Quant à l'esprit, paingnez moy une souche, Et d'un taureau le mufle, pour la bouche*[1]) fordert Marot seine Freunde auf, dem schon vorhandenen lobenden *blason* auf den Mund des Weibes ein herabsetzendes Gegenstück folgen zu lassen.

Kleinlaut werden, sich ducken: *Il me fallut soubdain faire la poulle, Et m'enfuyr* (*de paour*) *hors de la foulle.*[2])

Sich dumm stellen, fade sein: *Puis que vous portez le nom d'Anne, Il ne fault point faire la beste: Des aujourd'huy je vous condamne A solennizer vostre feste.*[3])

Schwenkungen ausführen: Von Soldaten: *Marchent en ordre et font le limaçon.*[4])

Der für die Menschen geopferte *Jesuchrist, l'aigneau tout pur et munde.*[5])

Schwungvollster Dichter der Neuzeit: *dont as le tiltre gent D'aigle moderne, à suyvre difficile.*[6])

Übergang zur Allegorie.

Marot stellt dem König Franz, dessen Wappenbild ein Salamander in den Flammen war, und dem Kaiser Karl, der den Adler im Wappen führte, unter dem Bilde dieser Tiere den Himmel in Aussicht, wenn sie friedliebend sein wollen:

Paix, qui fera la vive salamandre,
Apres son faict mortel estainct en cendre,
Nourrir au feu d'une vie immortelle:
A l'aigle aussi, quand le vol de son aesle

---

1) G. III, 408, 71 f.

2) G. III, 61, 32 ff.

3) R. II. 436. Ähnlich fordert am Schlusse der Fabel *Du lion et du rat* Marot seinen Freund Lyon auf, ihn aus der Gefangenschaft zu befreien, wofür er sich später vielleicht erkenntlich zeigen könne: *Or vien me veoir pour faire le lyon, Et je mettray peine, sens, et estude D'estre le rat, exempt d'ingratitude* (R. I, 341. — G. III, 80. 72 ff.).

4) G. III, 46, 88.

5) R. II, 35. — Vgl. auch: *Le phenix suis des dames langoureuses* . . . S. 41.

6) R. II, 134. Vgl. S. 41 ff. Es findet sich auch: *Jean de l'Aigle* (R. I, 124).

Plus ne pourra sur la terre s'estendre
Pour voler plus oultre, si fera fendre
Tous les neuf cieulx jusque au lieu angelique,
Promis à ceulx qui ayment paix publique.[1])

Vom Kaiser, der sich vor den kleinen italienischen Fürsten nicht fürchtet, heißt es an einer anderen Stelle noch: *L'aigle ne craint la Myrandolle* (Versammlungsplatz der gegen Karl verbündeten Fürsten).[2])

Die nachstehenden Verse:

Mais comment se porte l'asnesse
Que tu sçais de Jerusalem?
S'elle veult mordre, garde l'en:
Elle parle comme de cyre[3])

beziehen sich auf die Kirche von Rom, die ja, wie die Eselin in der Bibel den Erlöser, nun die wahre Religion zu tragen sich rühmt.

Wenn Marot in seinem *Enfer* dem Untersuchungsrichter die Antwort gibt: *Cogneu je suis . . . Du gentil Pan, qui les flustes manie Jusqu'à Tityre et ses brebis camuses*[4]), so will er damit wohl nur sagen, daß er als Hirtendichter bekannt sei.

Fünfter Teil.

Tier-Allegorie.

I. Anfänge der Allegorie.

Les veaux ne sont tous au marché, Ni les coquuz au verd boccage.[5]) Verspottung der Doktoren der Sorbonne und der betrogenen Ehemänner. Erstere erhalten noch einen Hieb in:

---

[1]) R. II, 94 f.

[2]) G. III, 459. Zu merken: Der Kaiser kommt friedlich, *Non point au vent l'aigle noir couronné* (R. II, 91).

[3]) G. III, 364 f.

[4]) G. II, 179, 329 ff.

[5]) G. II, 465, 168 f.

Les lieux publics devise tous nouveaulx,
Entre lesquelz au milieu de Sorbonne
Doibt, ce dict on, faire la place aux veaulx.[1])

In den Worten: Noch andere Tiere als die Ziegen tragen einen grauen Bart am Kinn, *Et d'aultres bestes que les chevres Portent barbe grise au menton*[2]), die sich in einem *Coq à l'âne* ohne allen Zusammenhang mit dem Nebenstehenden finden, wie es das Wesen dieser versteckt satirischen Dichtungsart eben erheischte, erblicke ich nicht nur eine boshafte Anspielung auf eine damals erfolgte Verordnung des Pariser Parlaments über das Tragen von Bärten, wie Guiffrey ganz allgemein annehmen möchte[3]), sondern, da es sich ja um graue Bärte handelt, einen direkten Hieb auf die jedenfalls schon bejahrten Männer der weltlichen und der geistlichen Rechtspflege, mit denen Marot wegen seiner früheren Einkerkerung und wegen seiner Verbannung (er schrieb diese Zeilen in Ferrara 1535) nicht auf dem besten Fuße stand.

Ne donnez jamais l'esperon A cheval qui voluntiers trotte.[4]) Wie man ein Pferd, das von selber geht, nicht anzutreiben braucht, so soll man auch gutwillige Menschen nicht unnütz zur Arbeit auffordern.

Lob der Stadt Lyon:

On dira ce que l'on vouldra
Du Lyon et sa cruauté:
Tousjours, ou le sens me fauldra,
J'estimeray sa privauté:
J'ay trouvé plus d'honnesteté,
Et de noblesse en ce Lyon,
Que n'ay pour avoir frequenté
D'austres bestes un million.[5])

Abschied von der Stadt Lyon:

Adieu, Lyon qui ne mords poinct,
Lyon plus doulx que cent pucelles.

---

1) R. II, 457.
2) G. III, 367 f.
3) G. III, 367, Anm. 2.
4) G. III, 332, 16 f.
5) R. II, 450.

Sinon quand l'ennemy te poind:
Alors ta fureur poinct ne celes.[1])
Va Lyon, que Dieu te gouverne:
Assez long temps s'est esbatu
Le petit chien[2]) *en ta caverne,*
Que devant toy on a batu.[3])

Schließlich noch ein Lebewohl dem *Gouverneur de ce grand Lyon.*[4])

Ein Fräulein, das einen langweiligen Verehrer anbringen will, fragt ihn: *La plus grosse beste qui soit Monsieur, comme est ce qu'on l'appelle?* Der harmlose Mensch antwortet: *Un elephant, madamoyselle, Me semble qu'on la nomme ainsi: Pour dieu, elephant (ce dit elle), Va t'en donc, laisse moy icy.*[5])

May [s'] il est cheu tant de nuées, Que devindrent les allouettes?[6]) ist vielleicht eine Anspielung auf den politischen Himmel, dessen Wolken gesunken waren und Kriege herbeigeführt hatten, in denen so viele arme Teufel ums Leben kamen. Der darauf folgende Satz: *Il ne fut oncques tant de chouettes: Nuit et jour on les voyt roller. Il est deffendu de roller Qui n'aura au costé des aeles*[7]) ist gegen die Finanzmänner gerichtet.

Gedicht Marot's an den König für ein Fräulein, dem letzterer den Beinamen *grenouille* gegeben hatte:

D'amour entiere, et tout à bonne fin,
Sire, il te plaist trois poissons bien aymer:
Premierement, le bien heureux Daulphin[8])
Et le Chabot[9]) *qui noue en ta grand' mer:*
Puis ta grenouille . . .[10])

---

1) G. III, 551, 1 ff.

2) Der Hund ist Marot, der bei seiner Abschwörung des protestantischen Glaubens zu Lyon die gewohnten Rutenstreiche erhielt.

3) G. III, 554, 41 ff.

4) G. III, 555, 48.

5) R. II, 462.

6) G. III, 482.

7) G. III, 482 f.

8) Der Dauphin Franz, gestorben 1536 (R. II, 355).

9) Chabot (= Kaulkopf, ein Fisch) war Admiral (R. II, 355).

10) R. II, 354 f.

Der Dichter bittet den König um Hilfe für einen kranken Freund, den Poeten Papillon:

Me pourmenant dedans le parc des Muses
(Prince sans qui elles seroient confuses)
Je rencontray sus un pré abbatu
Ton Papillon, sans force ne vertu:
Je l'ay trouvé encor avec ses aesles,
Mais sans voller, comme s'il fust sans elles:
Luy qui tendant à son roy consoler,
Pour ton plaisir souloit si bien voller,
Qu'il surpassoit le vol des alouettes.
Roy des Françoys, c'est l'un de tes poetes . . .[1])

II. Allegorische Darstellung der Rechtshändel.

Über den Pförtner des Gefängnisses:

Si rencontray Cerberus à la porte:
Lequel dressa ses troys testes en hault,
A tout le moins, une qui troys en vault.
Lors de travers me voyt ce chien poussif,
Puis m'a ouvert un huys gros et massif.[2])

Über die Prozesse:

Or sçaches, Amy, doncques
Qu'en cestuy parc, où ton regard espands,
Une maniere il y a de Serpents
Qui de petits viennent grandz et felons:
Non poinct volants, mais trainants et bien longs:
Et ne sont pas pourtant Couleuvres froides,
Ne verdz Lezardz, ne Dragons forts et roides:
Et ne sont pas Cocodrilles infaictz,
Ne Scorpions tortuz et contrefaictz:
Ce ne sont pas Vipereaux furieux,
Ne Basilics tuants les gens des yeux:
Ce ne sont pas mortiferes Aspics,
Mais ce sont bien Serpents qui valent pis.

---

[1]) R. II, 434 f. (G. III, 615 f.).
[2]) G. II, 162, 26 ff.

Ce sont Serpents enflez, envenimez,
Mordants, mauldictz, ardents et animez,
Jectants un feu qu'à peine on peult estaindre,
Et en piquant dangereux à l'attaindre.
Car qui en est piqué ou offensé
En fin demeure chetif ou insensé:
C'est la nature au Serpent plein d'exces
Qui par son nom est appelé Proces.[1])

Es folgt dann eine Beschreibung der verschiedenen Rechtshändel unter dem Bilde großer und kleiner, junger und alter Schlangen, deren mannigfache Tätigkeiten allegorisch gedeutet werden. Das lange Leben dieser Schlangen findet schließlich in den nachstehenden Versen seine Erklärung:

Doncques, Amy, ne t'esbahys comment
Serpents Proces vivent si longuement:
Car bien nourrys sont du laict de la lysse
Qui nommée est du Monde la malice:
Tousjours les a la louve entretenuz
Et pres du cueur de son ventre tenuz.[2])

III. Allegorisches Liebesgedicht.

Auf der Suche nach *Ferme Amour* gelangt der Dichter schließlich zum Tempel des Cupido. Er beschreibt dessen Umgebung und sagt unter anderem:

Et y chantoit le gaillard Tityrus:
Le grand Dieu Pan, avec ses pastoureaulx
Gardant brebis, beufz, vaches et taureaulx,
Faisoit sonner chalumeaulx, cornemuses
Et flageoletz . . .[3])
Les oyseletz, par grand joye et deduyt,
De leurs gosiers respondent à tel bruyt.[4])

---

[1]) G. II, 168 ff.
[2]) G. II, 172, 203 ff.
[3]) G. II, 74, 118 ff.
[4]) G. II, 74, 125 f.

Damit will Marot wohl andeuten, daß die Hirten es am leichtesten haben, wenn sie sich der Liebe hingeben wollen; sie brauchen nur in den Tempel einzutreten, sie stehen jederzeit schon am Tore. Die Erwähnung der Vögel geschieht vielleicht nur der Ausschmückung wegen. Was Marot mit dem Tempel des Cupido meint, läßt sich nicht eindeutig beantworten: ein obszöner Sinn kann nicht immer abgelehnt werden. Daher sind auch die Dinge, welche unter dem Bilde von Tieren und deren Tätigkeiten dargestellt werden sollen, nicht immer mit Sicherheit zu ermitteln. Wenn der Dichter z. B. auf den beiden Zypressen, welche vor dem Altare[1]) stehen, Vögel singen läßt, so mag er damit wohl auf den Sirenengesang der Leidenschaft hinweisen:

Lors mille oyseaulx, d'une longue ramée,
Vindrent voler sur ces vertes courtines,
Prestz de chanter chansonnettes divines.
Si demanday pourquoy là sont venus:
Mais on me dit: Amy, ce sont matines,
Qu'ilz viennent dire en l'honneur de Venus.[2])

Auch Heilige sind natürlich in dem Tempel, wie *Beau parler, Bon rapport, Bien servir* etc., d. h. also die Liebeskünste, zu denen man seine Zuflucht nehmen muß:

Car sans ceulx là l'on ne prent poinct les bestes
Qu'on va chassant en la forest d'amours.[3])

Beim Gottesdienste benützen die Pilger Rosmarinsträuße als Kerzen; Sänger sind die Vögel:

Les Chantres: lynotz et serins,
Et rossignolz au gay courage,
Qui sur buyssons de verd boscage
Ou branches, en lieu de pulpitres,

---

[1]) Auch das Diadem des Cupido, der von Venus erhaltene Rosenkranz um den Kopf, wird erwähnt. Dann heißt es weiter: *Puis donna (pour ces roses belles) A sa mere un char triumphant, Conduict par douze columbelles* (G. II. 81, [220 ff.]). Eine Anspielung auf die Mythologie ist auch in *Egeon monté sur la balaine* (R. II, 72) enthalten.

[2]) G. II, 82, [227 ff.]

[3]) G. II, 83, [251 f.]

Chantent le joly chant ramage,
Pour versetz, respondz et epistres.[1])

Mit den Vögeln sind hier wohl Liebesworte gemeint, die der Liebhaber der Geliebten beim Überbringen eines Blumenstraußes sagt. Nach dem Gottesdienste wohnt der Dichter auch einer Jagd bei, die natürlich nur das Liebeswerben versinnbildlicht:

Voyant chasser de Cupido les serfz,
L'un à connilz, l'aultre à lierres et cerfz,
Lascher faulcons, levriers courir au boys,
Corner, souffler en trompes et haultboys:
On crie, on prent: l'un chasse et l'aultre happe,
L'un a ja pris, la beste luy eschappe,
Il court apres: l'aultre rien n'y pourchasse:
On ne veit oncq un tel deduyt de chasse
Comme cestuy.[2])

Der Himmel des Altares, auf dem geopfert wird, ist eine Zeder, auf der ein Vogel singt, der jedenfalls auf die Leidenschaft und ihre Lockungen hinweist:

Le ciel ou poisle est un cedre embasmant
Les cueurs humains sur qui ung oysellet
Jargonne tant que son chant nouvellet
Endort les gens et souvent si bien chante
Que de son bruyt plus hault que ung flajeollet
Les puissans dieux il endort et enchante.[3])

IV. Allegorisches Hirtengedicht.

Vom Papste, der zur Zeit Marot's seine Herde gegen die Irrlehrer zu beschützen hatte, sagt der Dichter: *Il a un troupeau de brebys Qui est en grand danger du loup.*[4]) Als

---

[1]) G. II, 84. 257 ff.

[2]) G. II, 95 f.

[3]) G. II, 80, 207 ff. Var. Ebenfalls in einer Variante sind die Galerien des Tempels blumige Pfade *Ou pasteurs et bergieres gentes S'esbattent en gardant moutons* (G. II, 87, 301 f. Var.).

[4]) G. II, 449, 56 f.

Hirtin ist auch die neu erstandene Urkirche, Christine genannt, dargestellt: *Et par ainsi fut frappee d'encombre La bergerette et ses trouppeaulx espars.*[1]) In Marot's *Sermon du bon Pasteur et du maulvais*[2]) ist der gute Hirt ein Anhänger der Reformation, die Wölfe sind Teufel und Ketzer, die schlechten Hirten sind natürlich die katholischen Geistlichen. Von ihnen heißt es:

Ils nourrissoient leurs grans trouppeaulx de songes
D'ergo, d'utrum, de quare, de mensonges,
Et de cela ilz faisoient du pain bis,
Que bien amoient leurs seduictes b r e b i s:
Mais de maigreur estoient enlangorees:
Plus en beuvoient, plus estoient alterees:
Plus en mangeoient, plus en vouloient manger . . .[3])

Ähnliche Gedanken finden sich in seinem Gedichte: *La Complaincte d'un Pastoureau chrestien.*[4]) Ein Hirt schildert darin dem Pan (= Gott) seine traurige Lage. Er hat vor feindlichen Hirten weichen, in die Verbannung gehen und ihnen seine Herde überlassen müssen. Damit meint der Dichter nur sich selbst, dessen Weib und Kinder sich vergebens nach ihm sehnten, nachdem ihn der Ausbruch der Verfolgung aus dem Lande getrieben hatte:

Car j'ay laissé Marion esploree
Dedans son parc, ou l'humble p a s t o u r e l l e
Faict (j'en suis seur) lamentable querelle.
J'ay deslaissé par les herbeux pastis
B e u f z et b r e b i s et leurs a i g n e a u x petis:
J'ay deslaissé par les champs, davantage
Mes douze b e u f z servans au labourage.[5])

Wahrscheinlich will Marot damit auch andeuten, daß er ohne irgendwelche Subsistenzmittel in die Fremde fliehen mußte. Pan möge das Flehen seiner Angehörigen erhören,

---

[1]) R. I, 127. Vgl. S. 65.
[2]) R. I, 165 ff.
[3]) R. I, 186 f.
[4]) R. I, 191 ff.
[5]) R. I, 196.

sagt der Dichter weiterhin, und alles wird sich darüber freuen und ihn preisen:

O puissant Pan, de ton hault lieu regarde
Ces cas piteux, et à venir ne tarde
Donner secours à tes simples brebis
Et tes trouppeaulx errans par les herbis
De ces bas lieux, qui sans cesse t'invocquent,
Et à pitié et mercy te provocquent.
Si tu entens par grace singuliere
Mon oraison et treshumble priere, . . .
gras beufz en brameront,
Et par plaisir brebis en besleront,
Oyseaulx du ciel de differens plumages
Te rendront los en leurs beaulx chantz ramages.[1])

Marot's Klagegedicht auf den Tod der Königin-Mutter hat gleichfalls die Form des Hirtengedichtes. Sie selbst ist als Schäferin dargestellt, auf deren Worte jedermann hört: der König erscheint als der oberste Hirte. Nicht alles, was in dem Gedichte von Tieren gesagt wird, läßt allegorische Deutung zu; vieles dient nur zur Ausschmückung und Belebung. So sagt gleich anfangs der eine von den redend eingeführten Hirten zum anderen, bloß weil es gut zur Situation paßt:

Or je te pry, tandis que mon mastin
Fera bon guet, et que je feray paistre
Noz deux trouppeaulx, chante un peu de Catin,
En deschiffrant son bel habit champestre.[2])

Der Angeredete geht darauf aber nicht ein, sondern verspricht seinem Mithirten eine Schalmei, von welcher er angibt: *Lequel à peine ay eu pour un chevreau*[3]), wenn dieser die verstorbene Schäferin in einem Liede beweinte. Der hebt alsdann zu singen an, schildert unter anderem, wie sehr die Oberhirtin die Mädchen zur Arbeit anhielt, so daß keines müßig war: *L'une plantoit herbes en un verger, L'autre paissoit*

[1]) R. I, 202 f.
[2]) R. II, 277.
[3]) R. II, 277.

coulombs, et tourterelles.[1]) Er beschreibt dann den Eindruck. den der Todesfall auf Volk und König gemacht hatte:

Le grand pasteur sa musette fendit,
Ne voulant plus que de pleurs se mesler,
Dont son trouppeau, qui plaindre l'entendit,
Laissa le paistre et se print à besler.[2])

Die Natur und die Tiere in Wald und Flur nehmen Anteil an der Trauer:

La mer en fut troublee et mal tranquille,
Et les daulphins[3]) *bien jeunes y plorerent.*
Biches et cerfz estonnez s'arresterent:
Bestes de proye, et bestes de pasture,
Tous animaulx Loyse regretterent,
Exceptez loups de maulvaise nature . . .
les trouppeaulx[4]) *en portent noire laine.*
Sur l'arbre sec s'en complainct Philomene,
L'aronde en faict criz piteux et tranchans,
La tourterelle en gemit et en meine
Semblable dueil . . .[5])
La povre Touvre arrousant Angoulesme,
A son pavé de truites tout destruict.
Et sur son eau chantent de jour et nuict
Les cignes blancs, dont toute elle est couverte,
Pronostiquans en leur chant qui leur nuyct,
Que mort par mort leur tient sa porte ouverte.[6])

Auch die Zeichen, welche ihren Tod ankündigten, werden aufgeführt:

Ha, quand j'ouy l'autrehier (il me souvient)
Si fort crier la corneille en un chesne:
C'est un grand cas (dy je lors) s'il n'advient

---

[1]) R. II, 279.
[2]) R. II, 280.
[3]) Die Kinder des Königs.
[4]) Das Volk in Trauerkleidern.
[5]) R. II, 281.
[6]) R. II, 283.

Quelque meschef bien tost en cestuy regne.
Autant m'en dit le corbeau sur un fresne:[1])

Die Sorgfalt, welche sie dem Volke widmete:

Tant bien sçavoit en seurté conformer
Tout le bestail de toute la contree:
Tant bien sçavoit son parc clorre et fermer,
Qu'on n'a point veu les loups y faire entree[2]),

die Rolle der Friedenstifterin, die sie übernommen hatte, um den blutigen Kriegen ein Ende zu machen[3]), haben ihr sicherlich den Eintritt in die Gefilde des Elysiums verdient, wo sie ewige Freude genießen wird, wo auch alle schönen und anmutigen Tiere versammelt sind:

Tous animaulx plaisans y sont compris,
Et mille oyseaulx y font joye immortelle,
Entre lesquelz vole par le pourpris,
Son papeguay[4]), *qui partit avant elle.*[5])

Am Schlusse des Gedichtes ruft der andere Hirt die Herde heim, da die Nacht schon anbricht: *Sus grans toreaux, et vous brebis petites, Allez au tect, assez avez brousté.*[6])

Die Form der Ekloge wählt der aus der Verbannung zurückgekehrte alternde Marot auch, als er in großer Bedrängnis und Armut den König um Hilfe für sich und die Seinigen bittet.[7]) Pan ist darin der König, von den auftretenden Hirten ist Janot der Vater des Dichters, Robin er selbst, Jacquet ein Freund seines Vaters, namens Jacques Colin. Inhalt: Der Hirte Robin zog sich, so erzählt Marot, kürzlich in den Wald zurück und richtete dort seinen Gesang an Pan:

---

[1]) R. II, 284.
[2]) R. II, 282.
[3]) R. II, 287f.
[4]) Vgl. S. 15.
[5]) R. II, 286.
[6]) R. II, 289.
[7]) *Eglogue au Roy soubz les noms de Pan et Robin* (G. II, 285ff., R. I, 107ff.).

O Pan, dieu souverain,
Qui de garder ne fuz onc paresseux
Parcz, et brebis, et les maistres d'iceulx,
Et remetz sus tous gentilz pastoureaux
Quand ilz n'ont prez, ne loges, ne toreaux,
Je te supply (si onc en ces bas estres
Daignas ouyr chansonnettes champestres)
Escoute un peu, de ton vert cabinet,
Le chant rural du petit Robinet.[1])

Damit wird gesagt, Marot habe sich hingesetzt und folgende Klage an den König begonnen: O König, der du deine treuen Diener beschützest und dich um alles kümmerst, was sie brauchen, und ihnen gibst, was ihnen nötig ist, höre meine Klage. Robin-Marot beginnt mit der Erzählung seines Lebens. Es ist nicht sicher, ob der Dichter hier seine eigene Jugend erzählt, oder nur eine Jugend, wie sie ein Hirtenknabe wohl zubringen mag; jedenfalls aber ist Marot's jugendliche Ungebundenheit in der Schilderung, die er gibt, versinnbildlicht:

Sur le printemps de ma jeunesse folle,
Je ressemblois l'arondelle qui vole,
Puis ça, puis là: l'aage me conduisoit
Sans paour, ne soing, ou le cueur me disoit:
En la forest (sans la craincte des loups)
Je m'en allois souvent cueillir le houx,
Pour faire gluz à prendre oyseaulx ramages,
Tous differens de chantz, et de plumages:
Ou me soulois (pour les prendre) entremettre
A faire bricz, ou cages pour les mettre.[2])
Ou transnouois les rivieres profondes,
Ou renforçois sur le genoil les fondes,
Puis d'en tirer droict et loing j'aprenois
Pour chasser loups, et abbatre des noix.
O quantesfoys aux arbres grimpé j'ay,
Pour desnicher ou la pye, ou le geay, ...

---

[1]) Vers 6—14.
[2]) Vgl. oben, S. 33 u. 38f.

Aucunesfoys aux montaignes alloye,
Aucunesfoys aux fosses devalloye,
Pour trouver là les gistes des fouynes,
Des herissons, ou des blanches hermines,
Ou pas à pas le long des buyssonnetz
Allois cherchant les nidz des chardonnetz
Ou des serins, des pinsons, ou lynottes.[1])

Schon früh habe er die Schalmei blasen, d. h. dichten, gelernt und sein Vater *Voulut gager à Jaquet son compere Contre un veau gras deux aigneletz bessons* (Vers 50f.; vielleicht handelte es sich zwischen den beiden Dichtern um eine Wette mit der Verpflichtung, daß jeder ein besonderes Gedicht liefern müsse), daß er eines Tages das Lob Pans, d. h. des Königs, singen werde. Sein Vater gab ihm Unterricht in der Kunst des Gesanges und zwar mit einer Liebe sondergleichen.[2]) Natürlich lehrte er seinen Sohn das Singen nur, damit er Pan, der ihm immer geholfen hatte, preisen, d. h. dem König für seine Wohltaten danken könne: *Pan qui augmentas son clos, . . . Et qui gardas son trouppeau de froidure.*[3]) Pan (d. h. der König), hat der Vater dem Sohne gesagt, wird dir einen schönen Wohnsitz geben:

Là, d'un costé, auras la grand closture
De saulx espez: ou pour prendre pasture
Mouches à miel la fleur succer iront,
Et d'un doulx bruict souvent t'endormiront: . . .
Puis tost apres sur le prochain bosquet
T'esveillera la pye en son caquet:
T'esveillera aussi la colombelle . . .[4])

Doch Robin-Marot habe sich damals um nichts gekümmert: *Car soucy lors n'avois en mon courage D'aucun bestail, ne d'aucun pasturage.*[5]) Später habe er allerdings auch nützliche Arbeiten gelernt, wie *A proprement entrelasser les clayes, Pour*

---

[1]) Vers 15—39.
[2]) Siehe S. 43f.
[3]) Vers 76ff.
[4]) Vers 93ff.
[5]) Vers 105f.

les parquetz des ouailles fermer[1]), d. h. er habe Geld und Gut besser zu schätzen verstanden. Er habe viele Erfahrungen gesammelt, fährt er fort, und drückt dies folgendermaßen aus:

J'aprins les noms des ventz, qui de là sortent,
Leurs qualitez, et quel temps ilz apportent:
Dont les oyseaulx sages devins des champs
M'advertissoient par leurs volz et leurs chantz.
J'aprins aussi allant aux pasturages
A eviter les dangereux herbages,
Et à congnoistre, et guerir plusieurs maulx
Qui quelquesfoys gastoient les animaulx
De nos pastiz.[2])

Seine brotlose Kunst, das Spielen und Singen und Dichten, sei ihm aber das Liebste gewesen; in einem Liede habe er auch den Tod der Schäferin Loysette (der Königin-Mutter) beklagt, die jetzt vom Himmel auf ihre Herde herabblickt, *Qui maintenant au ciel prend ses esbatz A veoir encor ses troup-peaulx icy bas*[3]). Daß Pan, d. h. der König, an seinen Gedichten Wohlgefallen gefunden habe, sei ihm lieber gewesen als Geld und Gut, eigentlich lieber *Qu'avoir aultant de moutons que Tityre*[4]), *Que veoir chez nous troys cents beufz heberger.*[5]) Denn auch als Mann habe er sich um nichts gekümmert: *Car soulcy lors n'avoys, en mon courage, D'aulcun bestail, ne d'aulcun pasturage.*[6]) Jetzt aber sei der Herbst seines Lebens mit vielen Sorgen über ihn gekommen, die ihn am Singen und Dichten hindern. Ja, der Winter, das Alter, sei schon nahe; er erkenne es an vielen Zeichen; er drückt dies aus wie folgt:

J'oy d'autre part le pyvert jargonner,
Siffler l'escouffle, et le butor tonner,
Voy l'estourneau, le heron, et l'aronde
Estrangement voller tout à la ronde,

---

[1]) Vers 118f.
[2]) Vers 125ff.
[3]) Vers 147f.
[4]) Vers 193.
[5]) Vers 196.
[6]) Vers 197f.

M'advertissant de la froide venue
Du triste yver, qui la terre desnue.
D'autre costé j'oy la bise arriver,
Qui en soufflant me prononce l'yver:
Dont mes trouppeaulx cela craignans, et pis,
Tous en un tas se tiennent accroupis:
Et disoit on; à les ouyr beller,
Qu'avecques moy te veulent appeller
A leur secours, et qu'ilz ont congnoissance,
Que tu les as nourriz, dès leur naissance.[1])

In den letzten Versen weist Robin-Marot auf seine Kinder hin, die jetzt in Not geraten sind, da der Vater alt geworden ist. Für sie bittet er um die notwendigste Hilfe; viel braucht er ja nicht. Er drückt sich folgendermaßen aus:

Je ne quiers pas (o bonté souveraine)
Deux mille arpentz de pastiz en Touraine,
Ne mille beufz errans par les herbis
Des montz d'Auvergne, ou autant de brebis.
Il me suffit, que mon trouppeau preserves
Des loups, des ours, des lyons, des loucerves...[2])

Wenn Pan (der König) ihm seine Bitte gewähre, dann werde die Sorge von ihm weichen; im Winter seines Lebens werde er sein Lob dann besser singen können als im Sommer. Er fühlt es aber schon, daß er Erhörung finden werde und er fordert seine Kinder auf sich mit ihm zu freuen: *Sus mes brebis, trouppeau petit et maigre, Autour de moy saultez de cueur allaigre, Car desja Pan, de sa verte maison, M'a faict ce bien d'ouyr mon oraison.*[3])

V. Allegorische Darstellung christlicher Lehren.

In dem *Chant royal de la Conception*[4]), in welchem Anna das Zelt, Maria das Lager des Herrn ist, weisen folgende Verse auf die Unschuld und Reinheit Marias hin:

---

[1]) Vers 217 ff.
[2]) Vers 231 ff.
[3]) Vers 257 ff.
[4]) R. II, 41 ff.

au coussin plume tresblanche et pure
D'un blanc coulomb le grand ouvrier a mis.[1]
Un grand pasteur l'avoit ainsi permis,
Lequel jadis par grace concordee,
De ses aigneaulx la toyson bien gardee
Transmit au cloz de Nature subtile
Qui une en feit la plus blanche, et utile (*sc. couverture*)
Qu'oncques sa main tyssut, ou composa.[2])

In das vom Dichter beschriebene Lager (Leib Mariens) durfte der Teufel nicht eindringen: *veu que l'aspic hostile, Pour y dormir, approcher n'en osa*[3]), d. h. Maria blieb von der Erbsünde verschont.

In einem Weihnachtsgedichte hat ein Hirte einen Traum von einem Kinde (Erlöser), das mit einer Schlange (Teufel) kämpft:

Un jeune enfant se combatoit avec
Un grand serpent, et dangereux aspic:
Mais l'enfanteau en moins de dire pic,
D'une grand' croix luy donna si grand choc
Qu'il l'abbatit, et luy cassa le suc.[4])

In dem Gedichte: *De la Passion de Nostre Seigneur Jesuchrist*[5]) schafft der Pelikan des Himmels kleine Vögel, schenkt ihnen das Paradies und verläßt sie; ein Vogelfänger erscheint, der sie in seine Netze zieht; der Pelikan kommt wieder, wird aber von Raben zerfleischt; sein Tod gibt den kleinen Vögeln Leben und Freiheit zurück. Marot selbst erklärt, was alle diese Bilder zu bedeuten haben:

Les corbeaulx sont ces Juifs exilez
Qui ont à tort les membres mutilez
Du pellican, c'est du seul dieu, et maistre.
Les oyselletz sont humains, qu'il feit naistre,
Et l'oyseleur, la serpente tortue,

---

[1]) R. II, 42.
[2]) R. II, 43.
[3]) R. II, 43.
[4]) R. II, 34.
[5]) R. II, 37 f.

Qui les deceut, leur faisant mescongnoistre
Le pellican, qui pour les siens se tue.

VI. Allegorische Darstellung eines Zeitereignisses.

Marot will die Geburt des Dauphin, die mit einem Friedensschluß zusammenfiel, feiern.[1]) Er verlegt die Szene hinaus auf das Meer. Dort läßt Neptun eine Windstille (Frieden) eintreten und den Dauphin, der sie ankündigt, vor den Schiffen der Seefahrer einherschwimmen: *Et pour oster mathelotz de souffrance, Faire nager en ceste eau claire et saine Le beau daulphin tant desiré en France.* Alle Fische (das Volk) freuen sich über seine Ankunft:

Les grans poissons faisoient saultz et hullees,
Et les petis, d'une voix fort seraine,
Doucettement avecques la seraine,
Chantoient au jour de sa noble naissance,
Bien soit venu en la mer souveraine
Le beau daulphin tant desiré en France.

Der Meeresgott möge nun jedem Streite ein Ende machen, dann werde man den ersehnten Dauphin recht lieben:

Prince marin fuyant œuvre vilaine,
Je te supply garde que la balaine
Au celerin plus ne face nuysance,
Afin qu'on ayme en ceste mer mondaine
Le beau daulphin tant desiré en France.

Anhang.

In der *Deploration de messire Florimond Robertet* steht der Tod mit einem Spieße, *de plumes empenné D'un vieil corbeau, de qui le chant damné Predit tout mal*[2]), auf dem Leichenwagen, den ein Pferd zieht: *debout sur le char se tenoit, Qu'un cheval pasle en hennissant trainoit.*[3]) Eine Fee geht dem

---

[1]) R. II, 8f.
[2]) R. II, 305.
[3]) R. II, 305.

Wagen voran, auf deren Kleid alles mögliche eingestickt ist, auch *chiens et oiseaux*[1]), d. h. die Kirche, die alles, selbst die Vergnügungen für sich in Anspruch genommen habe, schickt ihre Diener voraus. Die Landleute begleiten den Wagen: *Le bon hommeau Labeur, qui en la plaine Avoit laissé beufz, charrue, et culture.*[2]) Das Wappen des Toten enthält einen Flügel; der Dichter trauert über den Untergang der vortrefflichen Feder, welche dieser Flügel dem Lande beschert hatte.[3]) Beim Vorüberfahren des Wagens mit dem Tode darauf geht alles zugrunde, was nicht fliehen kann:

Taulpes, et vers, qui dedans terre hantent,
Tremblent de paour, et bien passer le sentent . . .
de sa froide et pestifere alaine
L'air d'entour elle a mis en tel meschef,
Que les oyseaulx volans par sus son chef,
Tombent d'enhault, et mortz en terre gisent:
Excepté ceulx qui les malheurs predisent.
Beufz et jumens courent par le pays,
De veoir la Mort grandement esbahiz.
Le loup cruel crainct plus sa face seule,
Que la brebis du loup ne crainct la gueule.
Tous animaulx de quelconques manieres,
A sa venue entrent en leurs tesnieres.
Quand elle approche ou fleuves ou estangs,
Poulles, canardz, et cignes là estans,
Au fond de l'eau se plongent et se cachent,
Tant que la Mort loing de leurs rives sçachent . . .
Tant faict la Mort, qu'aupres de Bloys arrive
Et costoyoit ja de Loyre la rive,
Quand des poissons grans, moyens, et petis
Le hault de l'eau laisserent tous craintifz,
Et vont trouver au plus profond et bas
Loyre leur Dieu, qui prenoit ses esbatz . . .

---

1) R. II, 306.
2) R. II, 308.
3) R. II 309.

Mais bien à coup ses esbatz se perdirent,
Car les poissons en leur langue luy dirent,
Comment la Mort, qu'ilz avoient rencontree,
Avoit occis quelqu'un de sa contree.[1])

Sechster Teil.

Vermenschlichung des Tieres.

Die Allegorie, welche hinter den Tieren, von denen die Rede ist, Menschen erblicken läßt, kommt bei Marot oft in die Lage, die Tiere zu vermenschlichen.[2]) Außerdem finden sich noch folgende Stellen, in denen die Tiere als Anteil nehmend an dem Treiben der Menschen und mit Gefühl begabt erscheinen. So heißt es von dem Aufenthalt, den die Herrin eines Wäldchens daselbst nimmt:

De ce sejour le Pau tout fier se treuve,
Les rossignolz s'en tiennent angeliques:
Et trouverez pour en faire la preuve,
Qu'au departir seront melancoliques.[3])

Ähnlich werden auch die Tiere des Feldes aufgefordert, an der Trauer der Fastenzeit teilzunehmen: *Ne chantez plus, refrenez vos gorgettes Tous oysellctz . . .*[4]) Von den Tieren wird auch in einer Weise gesprochen, als ob sie die Rede des Menschen verstehen könnten:

Si n'est il loup, louve, ne louveton,
Tigre, n'aspic, ne serpent, ne luthon,
Qui jamais eust sur moy la dent boutée,
Si mon excuse il eust bien escoutée.[5])

---

[1]) R. II, 323f.
[2]) Vgl. z. B. oben, S. 77.
[3]) R. II, 374.
[4]) Vgl. oben, S. 21.
[5]) G. III, 147, 49ff.

Den Tieren wird aber selbst eine Sprache beigelegt, sogar den Fischen.[1]) Doch letzteres hängt mit der Allegorie zusammen. Als sprechendes Tier tritt nur das Pferd auf. Sagt Marot bloß von seiner eigenen haquenée: *La povre beste, aux signes que je voy, Dit . . .*[2]), so läßt er das Pferd des Vuyart in einer Grabinschrift selbst seine Verdienste und Vorzüge feiern:

Grison fuz Hedard
Qui garrot et dart
Passay de vistesse:
En servant Vuyart
Aux champs fuz criart,
L'ostant de tristesse . . .
J'allay curieux
En chocs furieux,
Sans craindre estrapade:
Mal rabotez lieux
Passay à cloz yeulx
Sans faire chopade.
La viste virade
Pompante pennade,
Le sault soubzlevant,
La roide ruade,
Prompte petarrade
Je mis en avant . . .[3])

Nur ein Beispiel vollkommener Vermenschlichung des Tieres, nur eine Fabel, findet sich bei Marot, *la fable du lion et du rat.* Sie steht in einer Epistel, durch welche er seinen Freund Lyon auf seine Einkerkerung aufmerksam macht und ihn ersucht, sich für seine Befreiung zu verwenden; sein Freund, meint er, möge an ihm handeln wie der Löwe an der Maus: vielleicht könne er es ihm einst vergelten, wie die Maus es dem Löwen vergalt:

je te veulx dire une belle fable:
C'est à sçavoir du lyon, et du rat.

---

[1]) Vgl. oben, S. 85 u. 87.
[2] R. II, 357.
[3]) R. II, 516ff.

Cestuy lyon plus fort, qu'un vieil verrat,
Veit une foys, que le rat ne sçavoit
Sortir d'un lieu, pour aultant qu'il avoit
Mengé le lard[1]*, et la chair toute crue:*
Mais ce lyon (qui jamais ne fut grue)
Trouva moyen, et maniere, et matiere
D'ongles et dentz, de rompre la ratiere:
Dont maistre rat eschappe vistement:
Puis meit à terre un genouil gentement,
Et en ostant son bonnet de la teste,
A mercié mille foys la grand'beste:
Jurant le dieu des souris, et des ratz,
Qu'il luy rendroit.

Als dann später der Löwe sich in einem Netze fängt, eilt die Maus schnell herbei und spricht zu ihm:

Tais toy lyon lié,.
Par moy seras maintenant deslié: . . .
Lors le lyon ses deux grans yeulx vestit,
Et vers le rat les tourna un petit
En luy disant, O povre verminiere . . .
Tu n'as sur toy instrument ne maniere . . .
Pour me jecter de ceste etroicte voye:
Va te cacher, que le chat ne te voye.
Syre lyon (dit le filz de souris) . . .
J'ay des cousteaux assez, ne te soucie,
De bel os blanc plus trenchans, qu'une scie . . .
Lors sire rat va commencer à mordre
Ce gros lien . . .
à la parfin tout rompt,
Et le lyon de s'en aller fut prompt,
Disant en soy: Nul plaisir (en effect)
Ne se perd point quelque part ou soit faict.[2]

---

[1] Marot hatte in der Fastenzeit Speck gegessen und war deshalb in Untersuchungshaft.

[2] R. I, 339ff. (G. III, 76ff.).

Siebenter Teil.

Animalisierung des Menschen.

Beteuerung oder Wunsch ein Tier werden zu wollen oder zu sein: *Je puisse devenir singe, si* . . .[1]); *J'aymerois aultant estre veau Qui va droict à la boucherie Qu(e d)'aller à telle tuerie*[2]); *Et mieulx vauldroit tirer à la charrue Qu'avoir tel' peine*[3]); *Les paovres vouldroient estre chiens J'entends à l'heure qu'on repaist.*[4])

Der Liebesgott wird als Vogel behandelt. Vom Sperling der jungen Maupas heißt es: *Un autre oyseau qui n'a plumes qu'aux aesles, L'a devoré: le congnoissez vous pas? C'est ce fascheux Amour.*[5]) Amor wird kurzweg mit: „Schöner Vogel deinen Flügeln nach!“ angesprochen: *Adonc Amour bel oyseau par les aesles Apporte proye* . . .[6]) Er bebrütet die Herzen der Mädchen: *Doncques Amour, qui couves soubz tes aesles Journellement les cueurs des damoyselles.*[7])

Gar nicht wundernehmen kann es, wenn Personen, die einen Namen tragen, der in erster Linie einem Tiere zukommt oder auf tierische Tätigkeiten hinweist, sich mit tierischen Attributen versehen lassen oder sonstige Anspielungen hinnehmen müssen. Ich verweise auf das Gedicht: *Si le franc coq liberal de nature N'est empesché avec sa gelinote* . . .[8]) und

---

1) R. II, 233.

2) G. III, 449, [196 ff.]

3) R. II, 6.

4) G. III, 467 f. — Ein vom König mit dem Beinamen *grenouille* ausgezeichnetes Mädchen sieht darin keine Beleidigung; sie sagt: *J'ayme mieulx du roy estre grenouille Qu'estre (en effect) d'un autre la Seraine* (R. II, 355). Der Wunsch, fliegen zu können wie ein Vogel, findet sich in: *Je la desire, et souhaite voler Pour l'aller veoir* (R. II, 157); *Brief, nous vouldrions qu'aussi haut voler peusses Que le hault mont d'Olympe ou Parnassus* (G. III, 52, [32 f.]).

5) R. II, 465.

6) R. II, 469.

7) R. I, 247.

8) Vgl. oben, S. 57.

auf die Stelle: *Lyon, qui n'es pas roy des bestes, Car Sagon l'est, sus, hault la pate: Que du premier coup on l'abbate. Sus Gallopin, qu'on le gallope . . .*[1])

Nur einmal tritt die Seele eines verstorbenen Menschen bei Marot unter Tiergestalt auf. Der Hofnarr Viscontin erscheint nach seinem Tode wieder in der Kalanderlerche, welche der König irgendwie erworben hatte und die dem Dichter den Gedanken eingab, in ihr die Wiederverkörperung des großen „Nachahmungskünstlers" Viscontin zu sehen, da die Lerche die Stimmen der anderen Vögel nachzuahmen verstehe:

Incontinent que Viscontin mourut,
Son ame entra au corps d'une calandre:
Puis de plein vol vers le roy s'encourut:
Encor un coup son service reprendre:
Et pour mieulx faire à son maistre comprendre,
Que c'est luy mesme, et qu'il est revenu,
Comme on l'ouyt parler gros, et menu,
Contrefaisant d'hommes geste et faconde,
Ores qu'il est calandre devenu,
Il contrefaict tous les oyseaulx du monde.[2])

---

[1]) Vgl. S. 53.
[2]) R. II, 362

Alphabetisches Verzeichnis

der bei Marot vorkommenden Benennungen aus der Tierwelt.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten. Steht vor einer Zahl keine nähere Bestimmung, so ist die Benennung aus der Tierwelt an der bezeichneten Stelle im gewöhnlichen Sinne gebraucht.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXVII.

DIE FABEL VON ATREUS UND THYESTES IN DEN WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER ENGLISCHEN, FRANZÖSISCHEN UND ITALIENISCHEN LITERATUR.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1907.

DIE FABEL VON ATREUS UND THYESTES

IN DEN

WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER ENGLISCHEN, FRANZÖSISCHEN UND ITALIENISCHEN LITERATUR

VON

DR. FRANZ JAKOB.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1907.

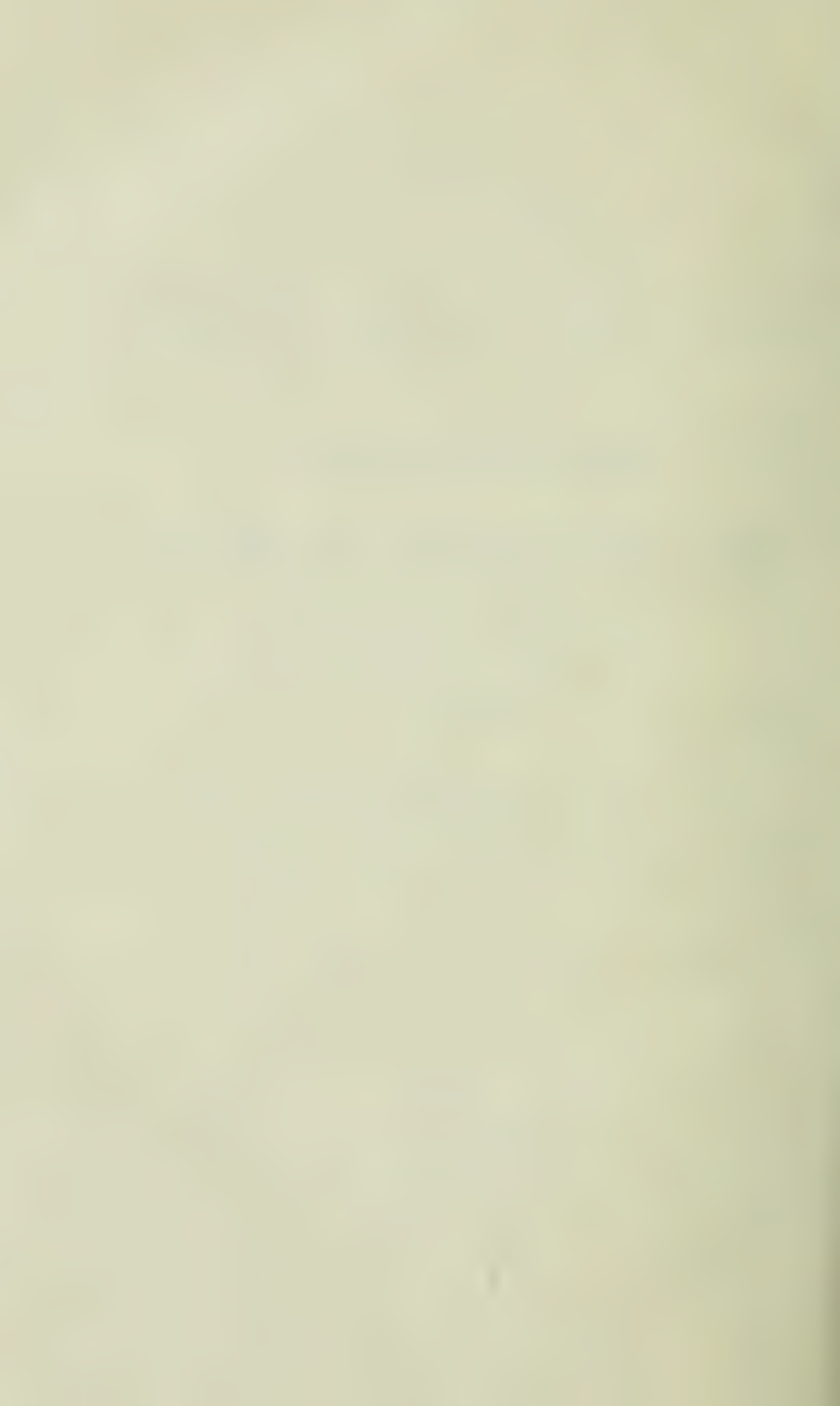
Dem K. Universitätsprofessor

Herrn Dr. Hermann Breymann

in Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

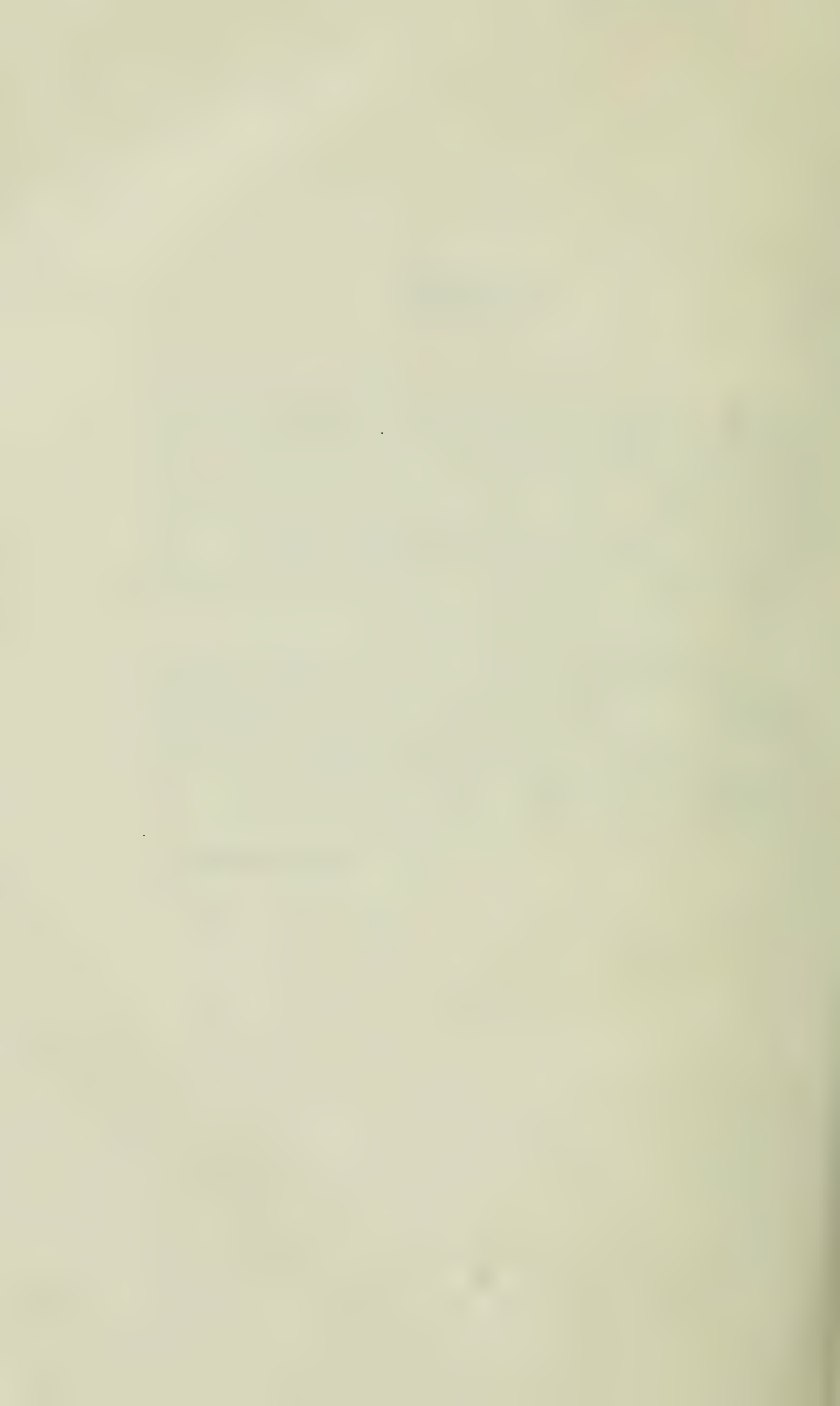


Vorwort.

Die Anregung zu vorliegender Abhandlung verdanke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann, der mich auch während der Ausarbeitung meines Themas des öfteren mit Rat und Tat unterstützte. Für alle seine freundlichen Bemühungen spreche ich ihm an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aus. Auch Herrn Professor Dr. Schick bin ich für seine so liebenswürdig gewährte Unterstützung bei der Korrektur dieser Arbeit zu herzlichem Danke verpflichtet.

Desgleichen ist es mir eine angenehme Pflicht, den Herren Beamten der Münchener Staats- und Universitätsbibliothek, der Berliner kgl. Bibliothek, der Leidener Universitätsbibliothek, sowie den Herren Bibliothekaren des britischen Museums und der Pariser und Madrider Nationalbibliothek für ihr wohlwollendes Entgegenkommen verbindlichst zu danken.

Der Verfasser.



Inhalt.



Benützte Literatur.

Adams, W. Davenport: A Dictionary of the Drama. London. 1904. 8°.

D'Alembert, J.: Œuvres philosophiques, historiques et littéraires. Paris. An 13 (1805). 18 Bde. 8°.

Allacci, Lione: Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno 1755. Venezia. 1755. 4°.

Amador de los Rios, José: Historia critica de la literatura española. Madrid 1861—65. 7 Bde. 8°.

Anecdotes dramatiques. Paris. 1775. 3 Bde. 8°.

Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres. Paris. 1808—12. 9 Bde. 8°.

Annales poétiques ou Almanach des Muses. Paris. 1778—81. 18 Bde. 12°.

Atrée, tragédie lyrique. Handschrift der Pariser Bibliothèque nationale mit der Signatur: fr. 24, 352.

Baker, Reed and Jones: Biographia Dramatica. London. 1812. 3 Bde. 8°.

Barrera y Leirado: Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo españolo. Madrid. 1860. 4°.

Beauchamps, P.-Fr.: Recherches sur les Théâtres de France. Paris. 1735. 4°.

Bengesco, G.: Bibliographie des Œuvres de Voltaire. Paris. 1882—90. 4 Bde. 8°.

Bernhardy, G.: Grundriß der griechischen Litteratur. Halle. 1861—72. 2 Teile in 3 Bänden. 8°.

Betz, Louis P.: La Littérature comparée. Strasbourg. 2. Aufl. 1904. 8°.

Biographisch Woordenboek der Nederlanden. Haarlem. 1874. 21 Bde. 8°.

Birch-Hirschfeld, A.: Geschichte der franz. Litteratur seit Anfang d. 16. Jahrh. Stuttgart. 1889. 8°.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's. [Münchener Beitr. Nr. XXIV.] Erlangen u. Leipzig. 1902. 8°.

Brisset, Roland: Le premier livre du théâtre tragique de — —, gentilhomme tourangeau. Tours. 1590. 4°.

Cañete, M.: Teatro Español del Siglo XVI. Estudios Histórico-Literarios. Madrid. 1885. 8°.

Catalogus van de Bibliothek der Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde te Leiden. Leiden. 1847. 2 Teile u. Indexband. 8°.

Chambers, R.: Cyclopædia of English Literature. (New Edition by D. Patrick.) London u. Edinburgh. 1901—1903. 3 Bde. 8°.

Christ, W.: Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians. 4. rev. Aufl. München. 1905. 8°.

Cloëtta, W.: Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance. Halle. 1890—92. 2 Bde. 8°.

Crébillon: Chefs-d'Œuvre, in: Petite Bibliothèque des Théâtres. Paris. 1789. 8°.

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. 1893 ff. 3 Bde. u. Indexb. 8°.

Crowne, John: Thyestes. London. 1681. 4°.

— —: The Dramatic Works of J. Crowne, in: The Dramatists of the English Restoration by J. Maidment and W. H. Logan. London. 1872 ff. 8°. (Vol. II enthält den Thyestes und erschien 1874.)

Cunliffe, J. W.: The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. London. 1893. 4°.

Delandine, A. F.: Bibliographie dramatique. Paris et Lyon. 1818. 8°.

Dutrait, M.: Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon. Bordeaux. 1895. 8°.

Ebert, A.: Entwicklungs-Geschichte der französischen Tragödie vornehmlich im XVI. Jahrh. Gotha. 1856. 8°.

Ebner, J.: Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien. [Münchener Beitr. Nr. XV.] Erlangen u. Leipzig. 1898. 8°.

Fernbach, L.: Der Theaterfreund. Berlin. 1860. 8°.

Finzi, G. e Valmaggi, L.: Tavole Storico-Bibliografiche della letteratura italiana. Torino. 1889. 4°.

Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Straßburg. 1893. 8°.

Foscolo, Ugo: Tieste, in: Teatro Moderno Applaudito. Tom. X. Venezia. 1797. 8°.

Fréron, E.-C.: L'Année littéraire. Amsterdam u. Paris. 1754—1790. 303 Bde. 8°.

Genest, J.: Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830. Bath. 1832. 10 Bde. 8°.

Girardin, Saint-Marc: Cours de littérature dramatique. Paris. 1852. 4 Bde. 8°.

Goujet, Cl.-P.: Bibliothèque française ou Histoire de la Littérature française. La Haye et Paris. 1740—1756. 18 Bde. 8°.

Halliwell, J. O.: A Dictionary of Old English Plays. London. 1860. 8°.

Hazlitt, W. C.: A Manuel for the Collector and Amateur of Old English Plays. London. 1892. 4°.

Hennebert, Fr.: Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles. In: Annales des universités de Belgique. Années 1858 et 1859. 2[e] série. Tome I[er]. Bruxelles. 1861. 4°.

Histoire universelle des Théâtres de toutes les Nations. Paris. 1779—81. 13 Bde. 8°.

Hygini Fabulae, siehe Schmidt.

Jacob, P. L.: Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne Paris. 1843—45. 9 Teile in 5 Bänden. 8°.

Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Leipzig. 1865—76. 13 Bde. 8°.

Klotz, Ch. A.: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Halle. 1767. 8 Bde. 8°.

La Croix du Maine: Bibliothèque française de — — — — et de Du Verdier, p. p. Rigoley de Juvigny. Paris. 1772. 6 Bde. 4°.

Lactantius, Pl.: Narrationes Fabularum, in: Auctores Mythographi Latini etc. Leiden u. Amst. 1742. 4°.

La Harpe, J.-Fr.: Cours de littérature. Paris. 1779—1805. 19 Bde. 8°.

Landau, M.: Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrh. Berlin. 1899. 8°.

Langbaine, G.: An Account of the English Dramatick Poets. Oxford. 1691. 8°.

La Vallière, L.-C.: Bibliothèque du Théâtre français. Dresde. 1768. 3 Bde. 8°.

Leo, F.: L. A. Senecae Tragoediae. Berlin. 1878. 2 Bde. 8°.

Léris, A.: Dictionnaire portatif des Théâtres. Paris. 1754. 8°.

Lessing, G. E.: Sämmtliche Schriften herausg. von Lachmann. Berlin. 1838—40. 13 Bde. 8°.

Lion, H.: Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire. Paris. 1896. 8°.

Lucas, H.: Histoire philosophique et littéraire du Théâtre français. 2e éd. Paris. 1862—63. 3 Bde. 8°.

Lüst, H.: Monléon in seinem Thyeste als Nachahmer Seneca's. [Studienanstalt Münnerstadt 1887.] Schweinfurt. 1887. 8°.

Marolles, Abbé de Villeloin: Les Tragédies de Seneque. En Latin et en françois, de la Traduction de M. de Mar., Abbé d. V. Paris. 1664. 3 vols. 8°.

Monléon: Le Thyeste. Paris. 1633. 4°.

Moréri, L.: Supplément au grand Dictionnaire historique. Paris. 1735. 2 Bde. fol.

— —: Le grand Dictionnaire historique. Basle et Paris. 1740—1759. 10 Bde. fol.

Mouhy, Ch.: Tablettes dramatiques. Paris. 1752. 8°.

— —: Abrégé de l'Histoire du Théâtre français. Paris. 1780. 2 Bde. 8°.

Müller, J. W.: Ærope. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen. Heidelberg. 1824. 8°.

Nicéron, J.-P.: Mémoires. Paris. 1729—45. 43 Bde. 8°.

Nisard, D.: Histoire de la Littérature française. 18e éd. Paris. 1895. 4 Bde. 8°.
Parfaict, les Frères: Histoire du Théâtre français. Paris. 1734/35—1749. 15 Bde. 8°.
— —: Dictionnaire des Théâtres de Paris. Paris. 1756—1767. 7 Bde. 8°.
Pellegrin, S.-J.: Pélopée. Paris. 1733 u. Utrecht. 1734. 8°.[1]
Quadrio, Fr. Sav.: Della storia e della ragione d'ogni poesia. Milano. 1739—1752. 4 vol. mit Indice universale = 7 Bde. 4°.
Racine, P.: Œuvres. Nouv. Éd. par P. Mesnard. Tome I. Paris. 1885. 8°.
Ranke, L. von: Die Tragödien Seneca's (1882 verf.). In des Verfassers Abhandlungen u. Versuche. Neue Sammlung, ed. A. Dove u. Th. Wiedemann. Leipzig. 1888. 8°.
Ribbeck, O.: Geschichte der römischen Dichtung. Stuttgart. 1887—92. 3 Bde. 8°.
Riccoboni, L.: Histoire du Théâtre italien. Paris. 1730. 8°.
Rubió y Lluch: El renacimiento clásico en la literatura catalana. Barcelona. 1889. 8°.
Salvioli, Giov. e Carlo: Bibliografia universale del Teatro drammatico italiano. Venezia. 1894—1901. (A-C). 4°.
Schäffer, Ad.: Geschichte des spanischen Nationaldramas. Leipzig. 1890. 2 Bde. 8°.
Schanz, M.: Geschichte der römischen Litteratur. 2 Teile. 2 Hälften. 2. Aufl. München. 1899—1901. 8°.
Schmidt, M.: Hygini Fabulae. Jena. 1872. 8°.
Schröter, F. u. Thiele, R.: Lessings Hamburgische Dramaturgie. Halle. 1877. 8°.
Schweiger, F. L. A.: Handbuch der klassischen Bibliographie. Leipzig. 1830—34. 2 Teile (der 2. Teil hat 2 Abteil.). 8°.
Seneca his Tenne Tragedies Translated into English. London. 1581. 4°. Neu herausgegeben von der Spencer Soc. 1887. 8°.
Senecae Tragœdiae, siehe Leo!

---

[1]) Ich zitiere nach der Utrechter Ausgabe des Jahres 1734.

Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii recensuit Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Lipsiae. 1881—87. 3 Bde. 8°.

Suidae Lexicon post Ludolphum Kusterum ad Codices Manuscriptos recensuit Thomas Gaisford S. T. P. Oxonii. 1834. 3 Bde. fol.

Vigenère, Blaise de: Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec. Mis en François par . . . Avec des Arguments et Annotations sur chacun d'iceux. Paris. 1578. 4°.

Villemain, A.-Fr.: Cours de littérature française. Nouv. Éd. Paris. 1846. 2 Bde. 8°.

Voltaire, Ar. de: Œuvres complètes. Nouv. Éd. Paris. 1877. 8°. Tome VI des Théâtre enthält die Pélopides.

Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature. 2. Aufl. London. 1899. 3 Bde. 8°.

Weiße, F. Chr.: Trauerspiele. Carlsruhe. 1778. 8°. (Der 2. Band enthält den Atreus u. Thyest.)

Welcker, F. G.: Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus. Bonn. 1839—41. 3 Bde. 8°.

Wiese, B. und Pèrcopo, E.: Geschichte der italienischen Litteratur. Leipzig u. Wien. 1899. 8°.

Worp, J. A.: De Invloed van Seneca's Treurspelen op ons Tooneel. Amst. 1892. 8°.

Wright, J.: Thyestes. A Tragedy Translated out of Seneca to which is added Mock-Thyestes, in Burlesque. London. 1774. 8°.

Unerreichbar blieben mir folgende Werke:

Fierlinger, E.: Voltaire als Tragiker. Olmütz. 1882. 8°.

Zambra, V.: I caratteri nell' Electra di Sofocle. Confronto con Eschilo, Euripide, Crébillon, Voltaire, ed Alfieri. Trient. 1876. 8°.

Einleitung.

I. Moderne Atreus- und Thyestesdramen.

Die Fabel von Atreus und Thyestes war im Altertum häufig auf die Bühne gebracht worden. In Griechenland hatten Agathon, Kleophon aus Athen, Chaeremon, Apollodoros von Tarsos, Diogenes Oinomaos, Lykophron, Theodektes, ja sogar Sophokles und Euripides diese Sage, allerdings unter verschiedenen Titeln, dramatisch bearbeitet. Auch in der römischen Literatur fehlte es nicht an zahlreichen Pelopidendramen: Ennius, Junius Gracchus, Lucius Varius, Attius, Pomponius Secundus, Mamercus Æmilius Scaurus, Rubrenus Lappa, Curiatius Maternus und endlich Lucius Annaeus Seneca schrieben Atreus- und Thyestestragödien.[1])

Von all diesen griechischen und römischen Dramen ist jedoch nur ein einziges, nämlich das von Seneca, vollständig auf uns gekommen; von den anderen sind uns nur noch mehr oder weniger unbedeutende Bruchstücke erhalten geblieben.[2])

---

[1]) Vgl. über die oben genannten Autoren und ihre Stücke: Suidas I, 491 u. 1004/05; II, 2114; Welcker, *Die griech. Trag.* III, 1069 ff.; Bernhardy, *Grundriß der griech. Litt.* II. Tl. II. Abt., 65/66 u. 717; Ribbeck, *Gesch. der röm. Dicht.* II, 89/90 u. III, 5 u. 62 ff.; Schanz, *Gesch. der röm. Litt.*, II. Abt. I. H., 248; ferner II. Abt. II. H., 49. 62/63 u. 119; Christ, *Gesch. der griech. Lit.*, S. 286. A. 5.

[2]) Klein, *Gesch. des Dram.* II, 414/15. *Sehr zu beklagen ist natürlich der Verlust der Pelopidentragödien des Sophokles: denn „wie*

Ja, so wenig ist uns von älteren Atreusdramen überliefert, daß sich nur der *Thyestes* des L. Varius mit Bestimmtheit als Quelle des Seneca'schen Stückes nachweisen läßt, während wir über die Frage, ob Seneca auch ältere griechische Tragödien benutzt hat, uns keinen befriedigenden Aufschluß zu geben vermögen.[1]) „Wir müssen daher schon die Vorzüge, bemerkt Klein ganz richtig, ja die großen Schönheiten, die in diesem von allen allein erhaltenen Thyestes uns überraschen, dem angeblichen Verfasser, unserem Seneca, gutschreiben. Zu den Vorzügen rechnen wir eine gewisse Maßhaltung, die, in Anbetracht des kannibalischen Stoffes und mit Bezug auf diesen Dichter, trotz allen Ausschweifungen,

---

der größte Schönheitskünstler, wie Sophokles in seinem Atreus, seinem Thyestes in Sikyon, seinem zweiten Thyestes, diesen Stoff mag behandelt, mit welcher kunstvollen Weisheit die Honigbiene der griechischen Tragik selbst aus solchem Ekelgrausen schmerzenstrunkene Süßigkeit mag gesogen und ein goldenes Kunstgewirk daraus gebildet haben: das läßt sich aus dem bloßen Fabelinhalt und den Argumenten bei Hygin nicht erraten.“

[1]) Böhm, *Beiträge*, p. 71, glaubt, es ließe sich mit Sicherheit annehmen, daß Seneca für seinen Thyestes den Atreus oder einen der beiden Thyestes des Sophokles, ferner den Thyestes des Euripides oder die Trachinerinnen des Sophokles als Vorlagen gehabt habe. Böhm beruft sich auf Ranke, Ribbeck und Schanz.

Ranke, *Die Trag. Seneca's*, S. 36, sagt aber: „Ob nun Seneca bei seinem Thyestes eine römische Bearbeitung vor Augen hatte, oder vielleicht ein griechisches Original, läßt sich nicht ermitteln.“ In der Fußnote 5 fügt Ranke zu seiner Behauptung folgendes hinzu: „Man hat wohl angenommen, daß das Stück Seneca's eine Nachahmung des gleichnamigen, nur in Fragmenten erhaltenen euripideischen Dramas ist, aber durch ein wirkliches Argument kann diese Ansicht nicht gestützt werden.“ Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* III, 62, dagegen äußert sich in bezug auf unsere Frage also: „Er [Seneca] hat die sophokleische wie die euripideische Tragödie gekannt, denn noch jetzt läßt sich bei einzelnen Bruchstücken der letzteren Übereinstimmung mit gewissen Stellen nachweisen.“ Die neueste Ansicht jedoch, die Schanz in seiner *Gesch. der röm. Litt.* II. Abt. II. H. 49, vertritt, geht dahin, daß „über die Quelle der lateinischen Tragödie nicht ins reine zu kommen sei, da uns kein zweites Stück, welches diesen Stoff behandelt, aus dem Altertum überliefert ist“. Aber daß der *Thyestes* des L. Varius „von Seneca positiv oder negativ berücksichtigt werden mußte“, stellt Schanz als unzweifelhaft hin.

denen er sich auch hier überläßt, höchlich anzuerkennen und zu preisen ist." [1])

In der Tat erfreute sich diese Tragödie Seneca's einer großen Beliebtheit bei späteren Dramatikern, wurde sie doch nicht nur in mehrere Sprachen übersetzt, sondern von einer Reihe moderner Dichter mehr oder weniger sklavisch nachgeahmt. Denn wie in der antiken, so wurde auch in der romanischen und germanischen Literatur die Sage von Atreus und Thyestes öfters dramatisch bearbeitet; wenigstens zu den ersten modernen Pelopidentragödien gab der *Thyestes* **Seneca's den direkten Anlaß.**[2])

---

[1]) *Gesch. des Dram.* II, 415.

[2]) Interessant ist es auch, zu beobachten, wie viele Dramen außer den Atreustragödien gerade von dem *Thyestes* Seneca's beeinflußt sind.

In der romanischen Literatur kommt da hauptsächlich Italien in Betracht. Dort wurden die folgenden lateinischen Trauerspiele unter der Einwirkung des Seneca'schen Thyestes gedichtet: Mussato's *Ecerinis* (1314), Loschi's *Achilleis* (um 1390) und Corraro's *Progne* (ca. 1428). (Cf. Cloetta, *Beiträge* II, 26 ff., 122 ff. u. 164 ff.; Creizenach, *Gesch. d. n. Dram.* I, 501 u. 520 ff.; Ebner, *Beitrag*, S. 88 ff.). Ferner sind in Italien Giraldi's *Orbecche*, Dolce's *Marianna*, Groto's *Dalida*, dann auch der Anfang von Speroni's *Canace*, und in Frankreich insbesondere Jodelle's *Cléopâtre* unter dem Einflusse des lateinischen Thyestes entstanden. (Cf. Wiese u. Pèrcopo, *Ital. Litt.*, S. 298 ff., Creizenach, *Gesch. d. n. Dram.* II, 493 u. Ebner, *Beitrag*, S. 121).

Sehr stark ist die Einwirkung dieser lateinischen Tragödie in der germanischen Literatur auf die englische und niederländische Bühne. Cunliffe, *The Influence of Sen. on Eliz. Trag.*, entdeckte Spuren des lateinischen *Thyestes* in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Stücken; es sind die folgenden: *Tancred and Gismunda* (Cunl. p. 51/52); *The Misfortunes of Arthur* (Cunl. p. 53 u. 130—155); *Cambyses* (Cunl. p. 56); Greene's *King Selimus* (Cunl. p. 64); Shakspere's *Titus Andronicus* (Cunl. p. 69 ff.); Shakspere's *Henry VI.* (Cunl. p. 74, 76/77); Shakspere's *Richard III.* (Cunl. p. 77/78); Shakspere's *Macbeth* (Cunl. p. 83); Jonson's *Sejanus* (Cunl. p. 92 ff.); Jonson's *Catiline* (Cunl. p. 94/95); Marston's *Antonio and Mellida* (Cunl. p. 101 ff. u. 128/29); Marlowe's *Edward II.* (Cunl. p. 128); Marston's *The Malcontent* (Cunl. p. 129); *The Fawn* (Cunl. p. 129); Kyd's *Sp. Tragedy, Induction.*

Auch das niederländische Theater verspürte denselben Einfluß in nicht geringem Grade. Nach Worp, *De Invloed van Seneca's Treurspelen op ons Tooneel*, p. 118/19 u. p. 240, sind Samuel Coster's *Itys* (1615) und *Aran en Titus* (1641) von Jan Vos direkt auf den lateini-

Was nun diese modernen Bearbeitungen betrifft, so wurde schon öfters der Versuch gemacht, sie in Verzeichnissen zusammenzufassen; allerdings beschränken sich einige von diesen Listen nur auf die französische Bühne. Es wird also zunächst unsere Aufgabe sein, einen Überblick über jene Zusammenstellungen zu geben.

Die ersten Zusammenstellungen von mehreren modernen Pelopidentragödien werden uns wohl im Jahre 1754 gegeben; es sind ihrer zwei. Die eine stammt von Léris, die andere von Lessing[1], der sich dabei auf die Angaben von Léris stützt.

Der Erstgenannte äußert sich folgendermaßen: «*Thieste: nous avons trois Tra. sous ce titre, imitées de Sénèque, indépendamment de celle sous celui d'Atrée*[2]), *où le même sujet est traité. La première, avec des Chœurs, est de Rol. Brisset, et fut imprimée en 1589: la seconde, de Montléon, parut en 1633: et la troisième, attribuée à Montauban, mais peu connue.*» [3])

Vergleichen wir damit Lessing's Zusammenstellung.

„*Auf dem italiänischen Theater stößt uns hier . . . Lud. Dolce auf, welcher den lateinischen Thyest nach seiner Art in Versen übersetzt hat. Delrio sagt von ihm: Italice tragœdiam Thyestem non ineleganter Ludovicus Dulcis composuit und scheint also die Arbeit des Italiäners mehr für etwas ihm eignes, als für eine Übersetzung zu halten. Als eine solche mag sie auch wohl sehr untreu*

---

schen *Thyestes* zurückzuführen. Worp fand außerdem, daß von dem Stücke Seneca's noch ziemlich viele andere niederländische Tragödien beeinflußt worden sind, nämlich: D. Heinsius' *Auriacus sive Libertas saucia* (Worp p. 55/56); D. Heinsius' *Herodes infanticida* (Ibd.); *Princeps Auriacus sive Libertas defensa* von Casparus Casparius: der Verfasser dieses lateinischen Stückes wird wohl auch D. Heinsius sein (Worp p. 56); Hooft's *Ariadne* (1602) (Worp p. 99 ff.); Hooft's *Geeraerdt van Velsen* (1612/13) (Worp. p. 105 ff.); Hooft's *Baeto* (1626) (Worp p. 109); Coster's *Polyxena* (1619) (Worp p. 125 ff.); Vondel's *Palamedes* (1625) (Worp p. 202); Vondel's *Peter en Pauwels* (1641) (Worp p. 218); L. Meyer's *Verloofde Koningbruidt* (1668) (Worp p. 265 ff.).

[1]) *Theatr. Bibl. II. St.* (*Sämmtl. Schr.* IV, 291 ff.).

[2]) Léris meint damit Crébillon's *Atrée et Thyeste*, den er auf p. 46 zitiert.

[3]) *Dict. port.* p. 322.

gerathen seyn, indem ihm, wie Brumoy anmerkt, so gar das oben gerühmte a g n o s c o f r a t r e m[1]) *entwischt ist; dessen Nachdruck er entweder nicht eingesehen, oder in seine Sprache nicht überzutragen gewußt hat. — — Von der französischen Bühne haben wir schon bey Gelegenheit des Herkules*[2]) *auch den Thyest des Roland Brisset angeführt: er ist mit Chören, und wird also schwerlich etwas anderes seyn, als eine schlechte Übersetzung, wie sie es zu seiner Zeit alle waren. Außer diesem hat auch ein gewisser Montleon 1633 einen Thyest drucken lassen. Deßgleichen will man von einem Thyest des Pousset de Montauban wissen, der sich aber nicht in der Sammlung seiner Schauspiele (von 1654 in 12 mo) befindet . . . . Doch alle diese drey französischen Schriftsteller haben des Ruhmes verfehlt, den ein neuer Dichter aus ihrem Volke in diesen Schranken erwerben sollte. Ich würde mir daher einen großen Fehler der Unterlassung vorzuwerfen haben, wenn ich nicht* V o n d e m A t r e u s u n d T h y e s t d e s ä l t e r e n H r n. v o n C r é b i l l o n *etwas umständlicher handelte.*“

Hierauf gibt Lessing eine genaue Analyse von Crébillon's *Atrée et Thyeste*, um dieses Stück mit dem lateinischen Originale zu vergleichen, dessen Inhalt er an einer anderen Stelle sehr eingehend besprochen hat.[3]) Wir werden hierauf noch genauer zurückkommen.

Zweifellos benutzte Lessing zu seiner Zusammenstellung das *Dictionnaire portatif* von L é r i s: denn er macht dieselben französischen Stücke namhaft wie jener Franzose und übersieht dabei ganz wie L é r i s jene Tragödien, die, ohne gerade den Titel *Atrée et Thyeste* oder *Thyeste* zu führen, gleichwohl Atreus- und Thyestestragödien sind, sich aber als solche nur dem offenbaren, der sie gelesen oder mindestens näher angeschaut hat. Léris führt sie nämlich in seinem Dictionnaire auf, wird sie aber wohl nicht studiert haben.

---

[1]) Bei Seneca (v. 1006) spricht Thyestes dieses Wort aus, als ihm Atreus nach der entsetzlichen Mahlzeit die blutigen Köpfe seiner Söhne mit der höhnischen Frage zeigt: (v. 1005) . . . . . *natos ecquid agnoscis tuos?*

[2]) Auf p. 288 ff. handelt Lessing davon, daß *der rasende Herkules* und der *Thyest* einen und denselben Verfasser haben.

[3]) p. 260 ff.

Das dritte wichtige Verzeichnis von Atreus- und Thyestesdramen, sozusagen eine Ergänzungsliste zu der von Lessing, wurde von Christian Felix Weiße aufgestellt [1]):

„*Man weiß, zu wie viel Trauerspielen die schreckliche Feindschaft und grausame Rache des Atreus und Thyest Gelegenheit gegeben. Wer davon ein Verzeichnis zu lesen wünschet, darf nur die vortreffliche Abhandlung des Herrn Lessing in dessen theatralischer Bibliothek nachschlagen. Man kann noch im Englischen einen Thyestes des Jasper Heywood, vom Jahre 1560, einen andern von John Wright, von 1674, und noch einen von John Crown von 1681 hinzuthun. Aber alle diese sind bloße Übersetzungen oder Nachahmungen der Nachahmung des Seneca aus den älteren griechischen Schriftstellern. Desto mehr ist es zu verwundern, daß niemand die Fabel des Hygin vom Tode des Atreus, die an schrecklichen Situationen nicht weniger voll ist als die erstere, von der Ermordung der Kinder des Thyest, bearbeitet hat. Der einzige Abt Pelerin hat im Jahre 1731 eine Pelopia geliefert* [2]): *aber sie ist mit solchen Erdichtungen angefüllt, daß man schwerlich die Erzählung des Hygin darunter wiederfinden wird.*“

Wenn nun auch diese Angaben Weiße's auf weitere neue und interessante Stücke hinweisen, so sind doch seine Mitteilungen weder genau noch vollständig; er sagt nicht einmal, ob die genannten Tragödien Übersetzungen oder Nachahmungen sind.

Eine nicht zu unterschätzende Liste, also die vierte, wird in der *Petite Bibliothèque des Théâtres* gegeben und zwar in dem 1789 erschienenen, mit *Chefs-d'Œuvre de Crébillon* überschriebenen Bändchen. Dort heißt es [3]): «*Il avait été fait plusieurs*

---

[1]) Im Vorworte zu seinem *Atreus und Thyest*, einem Trauerspiel in 5 Aufzügen, das er im Jahre 1766 veröffentlichte; die Liste wurde dann 1769 im 4. Teile der Beiträge zum deutschen Theater wieder herausgegeben.

[2]) Er meint damit den Abbé Pellegrin, dessen *Pélopée* (1733) bereits von Léris auf p. 256 des *Dictionnaire* zitiert wird. Léris hatte eben an dem bloßen Titel nicht erkannt, daß es sich hier um eine Atreus- und Thyestestragödie handelt.

[3]) Siehe die *Jugements et Anecdotes sur Atrée et Thyeste*, welche die Herausgeber dem Drama Crébillon's vorausgeschickt haben, p. X ff.

Tragédies sur ce sujet avant Crébillon. En 1581, Roland Brisset en donna une, sous le titre de Thyeste, avec des chœurs, imitée de Sénèque, et imprimée en 1589. Monléon en a donné une autre, sous le même titre, qui fut représentée et imprimée en 1633. On en attribue aussi une de ce titre à Montauban, et qui seroit, à peu près, du même tems, mais qu'on ne sait point avoir été représentée ni imprimée. Linage et l'Abbé de Marolles ont, tous les deux, traduit le Thyeste de Sénèque, avec les autres Tragédies de cet Auteur latin. Leur traduction, à chacun, est en prose, et elle n'est point faite pour la représentation, mais ils l'ont imprimée, le premier en 1651, et le second en 1659. Depuis l'Atrée de Crébillon, Séguineau et Pralard firent ensemble une Tragédie sur ce sujet, et qu'ils intitulèrent Ægysthe[1] *ou La Mort d'Atrée. Elle fut représentée en 1721, avec peu de succès, et n'a point été imprimée. Voltaire a aussi traité ce même sujet dans une Tragédie qu'il a intitulée Les Pélopides. Il l'a fait imprimer en 1772, et elle se trouve dans toutes les éditions qui ont été faites de son Théâtre, depuis cette époque: mais elle n'a point été représentée. Dans une Lettre adressée à J.-J. Rousseau, d'Alembert dit avoir vu, en manuscrit, une Tragédie-Lyrique, sous le titre d'Atrée, et dont il ne fait point connaître l'Auteur. On ne sait si elle a été mise en musique, mais elle n'a été ni représentée, ni imprimée.»*

Diese Zusammenstellung enthält bereits eine ziemlich genaue Angabe der *französischen* Atreus- und Thyestesdramen, aber die Herausgeber kennen die deutschen und die englischen Tragödien offenbar nicht, obwohl der *Atreus und Thyest* von Weiße schon 1780 in französischer Übersetzung im *Théâtre Germanique* erschienen war![2]) Die oben erwähnte Handschrift einer *Tragédie-Lyrique, sous le titre d'Atrée*, existiert tatsächlich und befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek.

---

[1]) Léris zitiert ebenfalls diese Tragödie in seinem *Dictionnaire* (p. 122) und zwar schreibt er *Egiste*.

[2]) In den *Annales dramatiques* (I, 399) ist sie folgendermaßen erwähnt: *Atrée et Thyeste, trag. en cinq actes, de Weiss, Théâtre-Germanique*, 1780. Nach der Aussage von Jacob, *Bibl. dram. de M. de Soleinne* IV, 213, erschien diese Tragödie von Weiße nochmals in franz. Übersetzung als 5. Tragödie in dem *Nouveau Théâtre allemand* (*traduit en prose par M. Friedel . . . . pour les 6 premiers volumes et avec M. de Bonneville pour les six derniers*). Paris, 1782—85, 12 vol. in-8°.

Einen sehr geringen Aufschluß bieten die *Notizie storico-critiche sul Tieste*, die in dem 1797 zu Venedig erschienenen 10. Bande des *Teatro Moderno Applaudito* als Kommentar zum *Tieste* von Ludovico Foscolo — übrigens wieder einer neuen Thyestestragödie — herausgegeben wurden. Dort lesen wir, wie folgt: «*Perduta essendosi con altre tragedie di questo sublime autore* [*sc. Euripide*] *anche il Tieste, non che varie altre scritte sul medesimo argomento da diversi scrittori* [*sc. Diogene Enomao, Cleofone e Apollodoro di Tarso tra i Greci: Azio, Gracco e Vario tra i Latini*], *non parleremo qui che di tre sole che godon fama, nulla potendo valere il trattenersi sopra nomi affatto oscuri e, ciò ch' è peggio, sopra tristi composizioni* [*sc. Brisset, Monleon, Montauban*]. *Seneca, Crebillon e Voltaire perciò sono i soli tragici di cui faremo qui una qualche menzione.*» [1])

Man erkennt sofort, daß diese Angaben auf denen der Petite Bibliothèque des Théâtres beruhen.[2]) Besonderen Wert haben diese Notizen nicht; denn sie bringen uns um keinen Schritt unserem Ziele näher. Interessanter dagegen sind die gleich darauf folgenden kurzen Inhaltsangaben der Atreustragödien von Seneca, Crébillon und Voltaire. Wir werden hierauf später zurückkommen.

Ein sechstes, aber ebenfalls ziemlich minderwertiges Verzeichnis von modernen Atreus- und Thyestestragödien wird im IX. Bande der *Annales dramatiques* im Jahre 1812 aufgestellt. Dort wird zuerst der *Thyestes* Seneca's sehr genau analysiert [3]); hierauf wird bemerkt, daß auch noch Varius und Gracchus Atreustragödien gedichtet hätten, die aber verloren gegangen seien; sodann heißt es weiter [4]): «*Parmi les modernes, Crébillon, auteur véritablement né pour le tragique, a osé se charger de ce sujet terrible. . . . . Voltaire, qui avait la manie de refaire les pièces de Crébillon, a donné les Pélopides, pour faire*

---

[1]) p. 58.

[2]) Tatsächlich berufen sich die Autoren dieses Artikels gleich nachher (p. 59, Anm.) auf die *Piccola Biblioteca dei Teatri di Parigi* und zwar auf die *Giudizj ed Aneddoti sull' Atreo e Tieste.*

[3]) p. 114 ff.

[4]) p. 121.

oublier l'Atrée et Thyeste de son rival: mais malgré son grand génie, il a succombé dans cette lutte.

Bien avant ces deux auteurs, un mauvais poète, Roland Brisset, avait traduit le Thyeste de Sénèque. Cette traduction est fidèle, mais détestable. En voici les quatre premiers vers: c'est Tantale qui parle:

Qui m'arrache d'en bas de ce siège, où en vain
Je poursuy la viande eschapant de ma main?
Quel des Dieux de là haut ou de l'ombre infernale
Les vivantes maisons fait revoir Tantale?

Je crois qu'on nous pardonnera de n'en rien citer de plus.»

Die *Annales dramatiques* führen also nicht einmal alle französischen Atreusdramen auf!

Im Jahre 1877 kommen Schroeter und Thiele auf unser Thema mit folgenden Worten zu sprechen [1]):

„*In der Neuzeit ist derselbe Stoff [nämlich die Fabel von Atreus und Thyestes] . . . vielfach behandelt worden, so unter den Italienern von Ludovico Dolce; unter den Franzosen von Roland Brisset, Montléon (1630), Pousset de Montalban, von dem älteren Crébillon . . . und sogar von Voltaire in seinen freilich nie aufgeführten „Pélopides"; unter den Engländern endlich von Jasper Heywood (1560), John Wright (1674) und John Crown (1681). Sie alle folgen mehr oder weniger Seneca. Der einzige Abt Pellegrin, der 1731 in seiner Pelopia gleichfalls jene Sage behandelte, macht eine Ausnahme, indem er sich mehr an Hygin anschloß, von welchem in der 88. Fabel die Handlung als eine viel verwickeltere dargestellt wird. — Erst Christian Felix Weiße stellt sich ganz auf den Boden der Hygin'schen Erzählung und dichtete aus dem zweiten Theile derselben ein Trauerspiel „Thyestes" in fünf Akten und fünffüßigen Jamben, welches er 1766 im „Beitrag zum deutschen Theater" Bd. IV, S. 1—110 veröffentlichte.*"

Ein achtes und letztes Verzeichnis von modernen Atreus- und Thyestesdramen, das aber viel lückenhafter ist als das

---

[1]) Auf p. 237 (Anm. 14) ihrer Ausgabe von Lessing's „*Hamburgischer Dramaturgie*". An jener Stelle kommentieren Schroeter und Thiele die Behauptung Lessing's: „Herr Weiße hat den Stoff zu seinem Thyest aus dieser Grube [d. h. Hygin's Fabeln] geholt."

vorige, wird von Dutrait im Jahre 1895 aufgestellt.[1] Er erwähnt nur den *Tieste* von Dolce, ferner den *Thyeste* von Roland Brisset, Montléon und Montauban, dann einen «*Atrée, tragédie lyrique anonyme, sans date (aucun rapport au sujet)*», endlich noch den *Atrée et Thyeste* von Weiße und die *Pélopides* von Voltaire. Dutrait's Bemerkung, daß die Tragédie lyrique nichts mit unserem Thema zu tun habe, ist unrichtig, wie weiter unten bewiesen werden soll.

Die von Schroeter und Thiele aufgestellte Liste ist die wertvollste von allen. Trotzdem läßt sie noch manches zu wünschen übrig, da sie weder die Übersetzungen und die Nachahmungen auseinanderhält, noch auch auf Vollständigkeit Anspruch machen kann. Also noch nicht einmal eine genaue Zusammenstellung der romanischen und germanischen Atreustragödien ist bis jetzt vorhanden; noch viel schlimmer steht es mit den Quellenuntersuchungen der einzelnen Stücke. So interessant und wichtig auch die Frage ist, in welchem Verhältnis diese modernen Tragödien zum lateinischen Original oder zueinander stehen, so herrscht hierüber doch noch eine große Unklarheit. Denn von allen Atreus- und Thyestesdramen ist nur ein einziges genau auf seine Quelle untersucht worden, nämlich der *Thyeste* von Monléon.[2]

Wenn auch die vorliegende Arbeit noch keine Antwort auf alle Fragen, die dieses weite Thema stellt, geben wird noch kann, so hoffen wir doch, eine vollständigere Liste der Atreus- und Thyestesdramen der romanischen und germanischen Literatur aufstellen zu können und daran eine genaue Quellenuntersuchung der wichtigsten Atreustragödien in der englischen, französischen und italienischen Literatur zu schließen.

Zunächst wird es zweckmäßig, ja notwendig sein, die romanischen und germanischen Übersetzungen des lateinischen *Thyestes* zusammenzustellen. Von einigen derselben war schon im Zusammenhange mit den Atreustragödien die Rede,

---

[1]) *Étude sur la Vie et le Théâtre de Crébillon*, p. 544.

[2]) Lüst, H., *Monléon in seinem Thyeste als Nachahmer Seneca's*. Schweinf. 1887. 8°.

wobei wir sahen, daß die Übertragungen von den Nachahmungen nicht unterschieden wurden. Es ist daher unsere Aufgabe, diese verwirrenden Angaben zu berichtigen. Auch hängen die Übersetzungen des lateinischen Originals insofern sehr enge mit unserem Thema zusammen, als sie von Seneca's Nachahmern benutzt werden konnten und auch teilweise benutzt worden sind.[1]) Was Brisset's *Thyeste* anlangt, so ist es fraglich, ob dies eine Übersetzung oder eine mehr oder weniger freie Nachahmung ist. Wir haben oben bereits gesehen, daß Lessing in Brisset's Stück eher eine Übersetzung als eine Nachahmung vermutet[2]), während dieselbe Tragödie in der *Petite Bibliothèque des Théâtres* als *imitée de Sénèque* bezeichnet wird.[3]) Goujet meint, die vier Tragödien Brisset's[4]), darunter auch der *Thyeste*, seien «*imitées et souvent traduites de Sénèque*»[5]), und Jacob nennt diese Tragödien einmal Übersetzungen[6]), an einer anderen Stelle aber glaubt er, sie seien eher Nachahmungen als Übersetzungen.[7]) Lüst endlich hält den *Thyeste* Brisset's für eine getreue Kopie Seneca's[8]), und Dutrait für eine «*traduction libre de Sénèque*».[9]) Auf uns macht das betreffende Stück ganz und gar den Eindruck einer freien Übersetzung; auf keinen Fall kann es als eine Nachahmung bezeichnet werden. Ebert sagt einmal, daß wir zur Zeit Garnier's und Jodelle's „mehr oder weniger freie Übersetzungen aus den Alten, hauptsächlich aus dem Seneca

---

[1]) So läßt sich z. B. von Crébillon nachweisen, daß er neben dem latein. Original auch die Übersetzung des Marolles benützt hat (S. p. 76ff.).

[2]) Derselben Ansicht sind Parfaict, *Hist.* III. 473: La Vallière, *Bibliothèque* III, 235; *Anecd. dram.* III, 72,73; *Ann. dramat.* IX, 121: «*Traduction fidelle, mais détestable.*»

[3]) Dieselbe Meinung wird vertreten von den folgenden Autoren: La Croix du Maine u. Du Verdier, *Bibl.* II, 395; Mouhy, *Tabl. dram.* p. 224 u. *Abrégé de l'hist. du th. fr.* I, 464; *Ann. poét.* X, 234.

[4]) Die drei übrigen sind: *Hercule furieux, Agamemnon* u. *Octavie.*

[5]) *Bibl. fr.* XIII, 373.

[6]) *Bibl. dram.* I, 24.

[7]) *Bibl. dram.* I, 171.

[8]) *Monléon in seinem Thyeste*, p. 28.

[9]) *Étude*, p. 544.

fänden, die aber meist mit der Prätension, Originale zu sein auftreten".[1]) Diese Bemerkung könnte auf kein Drama besser passen als auf den *Thyeste* Brisset's, und so dürfen wir ihn also ganz getrost in die Übersetzungsliste eintragen, die jetzt folgen soll.[2])

II. Die Übersetzungen des Thyestes Seneca's.

A. In den romanischen Literaturen.

In das Katalanische wurden die Stücke Seneca's von Antonio Vilaragut übertragen, der im Jahre 1388 urkundlich nachgewiesen ist. Er übersetzte die *Medea*, den *Thyestes* und die *Trojanerinnen* vollständig, die anderen Tragödien Seneca's dagegen nur bruchstückweise ins Katalanische.[3]) Creizenach bemerkt dazu: „Ich weiß nicht, ob die Catalanen schon darauf aufmerksam geworden sind, daß sie in dieser Arbeit Vilaragut's die älteste Übersetzung eines antiken Dramas in eine neuere Sprache besitzen.“[4])

Zu verhältnismäßig früher Zeit, nämlich im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde Seneca bereits ins Spanische übertragen. Zehn seiner Stücke in spanischer Übersetzung sind

---

[1]) *Entwicklungsgesch. der fr. Trag.*, p. 127.

[2]) Zur Zusammenstellung der Übersetzungen sind insbesondere benutzt worden: Schweiger, *Handbuch der klassischen Bibliographie* (2. Teiles zweite Abteilung, p. 945 ff.); Brunet, *Manuel du Libraire* V. 287/88; Engelmann, *Bibliotheca Scriptorum classicorum* II. 584 ff. und Böhm, *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's*, p. 16 ff. Hennebert's *Hist. des traduct. franç. d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et le XVIIe siècles* war ziemlich belanglos. Es sei noch bemerkt, daß sich die Thyestesübersetzungen fast immer zusammen mit noch anderen übertragenen Seneca'schen Stücken, sehr oft auch in Gesamtübersetzungen des Seneca tragicus finden.

[3]) Cf. Rubió y Lluch, *El renacimiento*, p. 22 u. Creizenach, *Gesch. des n. Dr.* I, 517.

[4]) *Gesch. des n. Dr.* I, 517.

enthalten in einer Handschrift der Escorialbibliothek.[1]) Außerdem befinden sich Auszüge von Seneca'schen Dramen und sogar auch Übersetzungen verschiedener Tragödien in drei Handschriften der Biblioteca Nacional zu Madrid.[2]) Die älteste von den dreien mit der Signatur X 88, die aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts datiert, und eine andere mit der Signatur T 131, die der Sprache nach aus der Zeit Juan's II. und nach Schrift und Papier aus dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts stammt, sind in kastilianischer Sprache abgefaßt und enthalten nur Inhaltsangaben des *Thyestes*. In dem dritten Codex mit der Signatur M 25 jedoch, der der Schrift nach dem 15. Jahrhundert angehört, steht auf 30 Folioseiten eine Übersetzung des *Thyestes*, aber keine spanische, sondern eine limousinische oder, was dasselbe ist, eine altprovençalische.[3]) Ferner soll es noch eine andere Handschrift geben, die eine kastilianische Übersetzung von acht Seneca'schen Tragödien enthält.[4]) Da der *Thyestes* das achte Drama ist, so dürfte er sich ebenfalls unter jenen Stücken befinden. Außerdem existiert noch eine moderne spanische Übersetzung aller Seneca'schen Dramen, die Lasso de la Vega im Jahre 1883 veröffentlichte.[5])

Weit zahlreicher als in den genannten Literaturen sind die französischen Thyestesübertragungen, deren es nicht weniger als zehn gibt. Es sind die folgenden:

1. Les tragédies de Seneque .... par Maistre Pierre Grosnet, Paris 1534.[6])

---

[1]) Amador de los Rios, *Hist. crit.* VII, 479, 1; Klein, *Gesch. d. Dr.* IX, 126; Rubió y Lluch, *El renacimiento*, p. 22.

[2]) Cañete, *Teatro Esp.*, p. 43/44. S. auch Klein, *Gesch. d. Dr.*, IX, 126, 1, der sich auf Cañete beruft.

[3]) Obige Aufschlüsse verdanken wir der Zuvorkommenheit der Beamten der Biblioteca Nacional. Die Hs. X 88 enthält nur eine sehr knappe Inhaltsangabe des *Thyestes* auf einem Folioblatt, und T 131 eine längere auf 6 Folioseiten mit einem kurzen Dialoge der Tragödie.

[4]) Cañete, *Teatro Esp.*, p. 44. Leider ist mir das *Registrum librorum* von D. Fernando Colón, auf das sich Cañete beruft, unerreichbar geblieben.

[5]) *Biblioteca Universale*, tom. 87.

[6]) Siehe den Titel bei Böhm, *Beiträge*, p. 16 ff. — Birch-Hirsch-

Es ist jedoch zweifelhaft, ob diese Ausgabe eine Übersetzung sämtlicher Tragödien bietet. Denn über diese Frage gehen die Meinungen sehr auseinander.[1]) Der Übersetzer Pierre Grosnet oder Grognet starb ungefähr um 1540. Er war Priester und Dichter.[2])

2. Thyeste, Tragédie de Brisset (Roland), Sieur du Sauvage, 1584.

Diese Tragödie wurde zusammen mit den schon erwähnten drei anderen Übersetzungen[3]) und noch einem Stücke in einem Bande herausgegeben und zwar im Premier Livre des Œuvres poétiques de R. B. G. T. Tours 1589 et 1590. in-4⁰.

Nach den Fr. Parfaict, Mouhy und Lucas wurde die Thyestesübersetzung Brisset's 1584 aufgeführt.[4])

3. Les dix Tragédies, traduites en vers françois par Benoît Baudouyn d'Amiens, Principal du College de Troyes, Bachelier en Théologie,

---

feld, *Gesch. der franz. Litt.* I. Anm. p. 10, verzeichnet noch folgende Übersetzung: Seneca, *Œuvres.* Paris [1500—1503]: dies ist jedoch eine Übertragung der philosophischen Werke Seneca's.

[1]) Vgl. hierüber Böhm, *Beiträge*, p. 17/18, der die verschiedenen Ansichten angibt.

[2]) *Nouv. Biogr.* XXII, 139/40.

[3]) Siehe p. 11, Anm. 4.

[4]) Parfaict, *Dict.* V, 463; Mouhy, *Tabl. dram.*, p. 224 u. Lucas, *Hist. phil.* III, 270. Über Brisset gehen die Meinungen sehr weit auseinander. Die Fr. Parfaict, *Hist.* III, 474, und Mouhy, *Tabl. dram.*, p. 36 nennen ihn *avocat*; Beauchamps, *Rech.* II, 62, schreibt: *La Croix du Maine qui connaissait Brisset ne dit point qu'il fût de Tours, ou gentilhomme; il lui donne simplement la qualité d'avocat au parlement de Paris.* Goujet, *Bibl. fr.* VI, 188, nennt ihn gar *Trésorier des Guerres*, und La Vallière, *Bibl. du Th.* III, 235, gibt ihm den Titel *Gentilhomme Tourangeau.* Sicher ist, daß Brisset in Tours geboren wurde und in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte. Seine sämtlichen Werke sind: das oben erwähnte Premier Livre des Œuvres poétiques, welches Hercule furieux, Thyeste, Agamemnon, Octavie und Baptiste enthält; La Diéromène ou le Repentir d'Amour; Alcée, eine Komödie. Les étranges et merveilleuses traverses d'Amour. Cf. *Nouv. Biogr.* VII, 424/35. Jacob, *Bibl. dram.* IV, 26 u. 59, schreibt Brisset noch folgende zwei Übersetzungen zu: 1. Les Aveugles, Tragicomédie d'Epicure Napolitain (Caracciolo) d'Italienne faite française. Par R. d. J. (Rol. du Jardin), Tours, 1592, in-12. 2. Le Berger fidelle, pastorale de l'italien du seigneur Baptiste Guarini, chevalier. Trad. en prose et en vers p. R. Brisset, sieur du Jardin, Tour. Tours, 1593, in-12.

dédiées à Louis Largentier, Baron de Chapelaines et imprimées à Troyes, chez Noël Moreau, dit le Coq, en 1629.[1])

Über das Leben des Übersetzers gibt uns nur Moréri genaueren Aufschluß: «Baudoin ou Baudouin (Benoit), né à Amiens, était bachelier en théologie et habile dans les belles lettres. Son traité de la chaussure des anciens . . . lui acquit beaucoup de réputation. La ville de Troyes le demanda pour être principal de son collège, et pendant tout le temps qu'il y demeura, il y fut considéré. De retour à Amiens, il acheta la charge de maître de l'hôtel-Dieu de cette ville où il est mort . . . . . [La Morlière] nous apprend que Benoit Baudouin avait traduit et fait imprimer les tragédies de Sénèque.» [2])

4. Le Thyeste, T. de Seneque, traduite en prose, dédiée à M. le marquis de Lenoncourt; avec un argument par P. Linage, Paris, 1651, in-12.

Vgl. Beauchamps, Rech. Th. II, 184, der uns den Titel so zitiert. Goujet, Bibl. fr. III, 190, behauptet: «Linage fit sa traduction à la sollicitation de M. de l'Etoile . . . . Sa version des dix tragédies parut dans les années 1650 et 1651 en dix parties. Cependant le privilège du Roi pour l'impression avait été accordé dès le 25 de Juin 1647 et il paraît que l'ouvrage fut achevé la même année.» Tatsächlich geben auch La Vallière, Bibl. du Th. fr. III, 234, und Mouhy, Abrégé II, 206, das Jahr 1647 für diese Übersetzung an. Jacob, Bibl. dram. I, 23, verzeichnet hiervon eine 2. Ausgabe aus dem Jahre 1658. Auch Schweiger, Handbuch, p. 945, nennt diese Übersetzung der 10 Tragödien. — Über den Übersetzer selbst wird uns von den oben zitierten Quellen nur mitgeteilt, daß er ein Jesuitenpater war.

5. Les tragédies de Sénèque en latin et en français, de la traduction de M. de Marolles, abbé de Villeloin. Paris, 1659. 2 tomes en 1 vol. in-8°.

Vgl. La Vallière, *Bibl. d. Th. fr.* III, 235; Beauchamps, *Rech. du Th.* II, 216; Goujet, *Bibl. fr.* VI, 191; Schweiger, *Handbuch*, p. 945 u. Jacob, *Bibl. dram.* I, 23. Schweiger verzeichnet noch zwei Ausgaben vom Jahre 1660 und 1664. Letztere wird auch von Nicéron, *Mém.* XXXII, 224, zitiert. — Marolles lebte von 1600—1681. Wir besitzen von ihm eine Menge Übersetzungen.[3])

---

[1]) Cf. Goujet, *Bibl. fr.* VI, 189; *Hist. univ. des th.* VI (P. I), 244; Schweiger, *Handbuch*, 945 u. Moréri, *Dict.*, *Suppl.* I, 244.

[2]) *Dict.*, *Suppl.* I, 100.

[3]) Cf. Quérard, *La fr. litt.* V, 553; Michaud, *Biogr. univ.* XXVII, 40ff.; Moréri, *Dict.* V, 172 u. *Nouv. Biogr.* XXXIII, 914.

6. Eine vollständige französische Prosaübersetzung des lateinischen *Thyestes* findet sich auch im VI. Bande der Histore universelle des Théâtres de toutes les Nations, der 1779 erschien.[1])

7. Théâtre de Sénèque. Traduction nouvelle (prose), enrichie de notes historiques, littéraires et critiques, et suivie du texte latin, corrigé d'après les meilleurs manuscrits, par M. L. Coupé. Paris, Honnert, 1795, 2 vol. in-8°.

So wird uns diese Übersetzung von Jacob, *Bibl. dram.* I, 23, zitiert. — Vgl. auch Schweiger, *Handbuch.* p. 945 und Brunet V, 287. — Jean-Marie-Louis Coupé lebte von 1732—1818. Er war Priester und «*Conservateur des titres de généalogie à la Bibliothèque royale*».[2])

8. Théâtre de L. A. Sénèque, traduit (pr.) par J.-B. Levée (texte en regard), augmenté d'un examen de pièces et de notes, par Amaury Duval et Alexandre Duval. Paris, A. Chasserian, 1822, 3 vol. in-8°.

Cf. Schweiger, *Handbuch*, p. 945; Jacob. *Bibl. dram.* I. 23 24 u. Engelmann, *Bibl.* II. 585. Brunet, V. 287. zitiert das Jahr 1823.

9. Tragédies de L. A. Sénèque (Texte en regard), traduction nouv. (pr.), par M. E. Greslou. Paris, Panchouke, 1834. 3 vol. in-8°.

Vgl. Jacob, *Bibl. dram.* I, 24; Brunet V, 287 und Engelmann. *Bibl.* II. 584. welch letzterer noch eine 2. Ausgabe vom Jahre 1863 verzeichnet, besorgt von Cabaret-Dupaty, Paris, 12°.

10. Traduction de Sénèque par Th. Savalète et Desforges (Collect. Nisard) 1844.

Cf. Engelmann, *Bibl.* II, 584.

In der italienischen Literatur finden sich folgende Übersetzungen:

1. Tieste. Tragedia di Seneca tradotta (in versi sciolti) — in Venezia, per il Giolito 1543

---

[1]) Part. I, 297 ff. Die Bände VI—VIII enthalten eine Gesamtübersetzung des Seneca tragicus.

[2]) *Nouv. Biogr.* XII, 173/74.

in-8 e 1560 in-12, con altre cinque[1]) dello stesso Autore.

2. ivi, per Giambatista e Marchiò Sessa. 1560 in-12.

3. ivi, per Domenico Farri. 1566 in-8, con altre cinque di Lodovico Dolce, Veneziano.

So werden uns die drei Ausgaben jener Übersetzung in der Drammaturgia di Lione Allacci, p. 763, zitiert. Schweiger, *Handbuch*, p. 946, gibt drei Ausgaben von 1543, 1547 und 1560 an. Finzi e Valmaggi, *Tav. stor.-bibl.*, p. 72, Brunet V, 287 und Böhm, *Beiträge*, p. 20, erwähnen nur die Ausgabe von 1560; Riccoboni, *Hist. d. Th. it.* I, 102, nennt eine von 1545, Jacob, *Bibl. dram.* IV, 41, die von 1547, und endlich Klein, *Gesch. d. Dr.* V, 408, die von 1566. Quadrio, *Della Storia etc.*, t. IV = Vol. III (1. T.), 106, gibt fälschlicherweise an, daß die Ausgabe von 1560 eine Übersetzung aller Tragödien Seneca's enthalte.

4. Le tragedie di Seneca trasportate in verso sciolto dal sig. Hettore Nini academico filomato. Venetia, 1622 in-8.

Vgl. Jacob, *Bibl. dram.* I, 25, der diese Ausgabe so zitiert: cf. ferner Riccoboni, *Hist. d. Th. it.* I, 108; Allacci, *Dramm.*, p. 763; Schweiger, *Handb.*, p. 946; Brunet V, 287 und Engelmann, *Bibl.* II, 585. Letzterer gibt noch eine 2. Auflage vom Jahre 1822 an. — Über das Leben des Übersetzers berichtet Quadrio kurz: «*Fu questo Traduttore Sanese di Patri, Academico Filomato, e grand' Amico di Alessandro VII.*» [2])

B. In den germanischen Literaturen:

In das Englische wurde der *Thyestes* Seneca's bis jetzt viermal übertragen:

1. Thyestes, Translated by Jasper Heywood. 1561. 12°; 1581. 4°.

Cf. Biogr. Dram. III, 337.

Dieses Stück wurde 1581 in der ersten englischen Gesamtübersetzung Seneca's herausgegeben, die den Titel führt: Seneca his Tenne Tragedies Translated into English. London. 1581. 4°. Diese Übertragung Seneca's scheint teilweise für Aufführungen bestimmt ge-

[1]) Die 5 anderen sind: *Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Hecuba.*
[2]) *Della Storia etc.* t. IV = vol. III (1. T.), 106.

wesen zu sein.[1] Für die Übertragung des *Thyestes* wird von Schweiger, Cunliffe, dem Diction. of Nation. Biogr. und von Fischer das Jahr 1560 angegeben.[2] Die Gesamtübersetzung von 1581 wurde 1887 von der Spenser Society neu veröffentlicht. — Jasper Heywood, Dichter und Jesuit, lebte von 1535—1598.[3])

2. Thyestes. A Tragedy Translated out of Seneca to which is added Mock-Thyestes, in Burlesque. By John W. Gent (Wright). London. 1674. 8°.

Cf. The Dram. Works of J. Crowne II, Pref., p. 8/9, ferner die *Biogr. Dram.* III, 337 und Schweiger, *Handb.*, p. 944. Die Herausgeber Crowne's sagen in dem oben zitierten Vorwort: "*Of Wright we have no further account than that he was a barrister.*"

3. The Ten Tragedies of Seneca by Watson Bradshaw, M. D., R. N. London. 1902. 8°.

4. The Tragedies of Seneca, rendered into English Verse by Ella Isabel Harris, Ph. D. (Yale). London. 1904.[4])

Öfter als in die englische Sprache wurde der *Thyestes* ins Deutsche übertragen:

1. Tragische Bühne der Römer. Aus dem Latein. (Übersetzt von J. W. Rose.) Ansbach 1771—81, 3 Bde. 8°, enthaltend die Übersetzungen der Tragödien des Seneca. Der II. Band bringt den *Thyestes.*

Cf. Schweiger, *Handb.*, p. 943 und Engelmann, *Bibl.* II, 584.

2. Thyestes, ein Trauerspiel: übers. (in Prosa), mit einer Einleitung über das Wesen der römischen Tragödie, u. krit. Anmerkgn. begleitet von Frz. Horn. Nebst dem lat. Texte. Penig. 1802. 8°.

Cf. Schweiger, *Handb.*, p. 943 und Engelmann, *Bibl.* II, 584.

---

[1]) Vgl. über ihre Entstehung und Treue Cunliffe, *The Infl. of Seneca*, p. 3,4; Fischer, *Zur Kunstentwickl.*, p. 24 und Creizenach, *Gesch. d. n. Dr.* II, 464/65.

[2]) Schweiger, *Handb.*, p. 944; Cunliffe, *The Infl. of Sen.*, p. 3; *Dict. of N. Biogr.* XXVI, 329 und Fischer, *Zur Kunstentwickl.*, p. 24.

[3]) Cf. *Dict. of N. Biogr.* XXVI, 329 ff.

[4]) In der Einl. spricht Miss Harris auch noch von einer Übersetzung aus dem Jahre 1702.

3. Eine Jugendarbeit Uhland's, wahrscheinlich aus dem Jahre 1802, ist eine Übersetzung des *Thyestes*, welche A. v. Keller (Uhland als Dramatiker) publizierte, und zu welcher Düntzer im Jahre 1893 Nachträge gab.

Cf. Schanz, *Gesch. d. röm. Litt.* II T. II. Hälfte, S. 49.

4. Tragödien der Römer, metr. übersetzt (von K. Ad. Menzel). Teil 1 (Seneca's Hercules furens, Thyestes, Agamemnon). Berlin. 1809. 8°.

Cf. Schweiger, *Handb.*, p. 943 und Engelmann, *Bibl.* II, 584.

5. L. A. Seneca's Tragödien nebst den Fragmenten der übrigen röm. Tragiker übersetzt und mit Einleitungen versehen von W. A. Swoboda. Wien u. Prag. 1825. 3 Bde. 8°.

Cf. Schweiger, *Handb.*, p. 944. Brunet V, 288, u. Engelmann, *Bibl.* II, 584, geben für diese Ausgabe 1821—25 an; letzterer verzeichnet noch eine Erneuerung des Titels: 1828—30.

6. Seneca, metrisch übersetzt und mit erklär. Anmerkgn. von Ed. Sommer. 7 Lieferungen. Dresden. 1834. 12°. Die 2. Lieferung enthält die Übersetzung des *Thyestes*.

Cf. Engelmann, *Bibl.* II, 584.

In der niederländischen Literatur gibt es nach den Angaben von Worp keine vollständige Thyestesübersetzung, sondern nur ein Bruckstück.[1]) Spieghel (Heinrich Laurenszon), der von 1549—1612 lebte[2]), versuchte nämlich, dieses lateinische Stück in seine Muttersprache zu übersetzen, vollendete aber seine Übertragung nicht oder scheinbar nicht; denn in seinen Werken befindet sich nur eine Übersetzung des Chors des II. Aktes der lateinischen Tragödie unter dem Titel „May-lied“ mit der Jahreszahl 1588.[3])

Der *Thyestes* Seneca's ist also in die romanischen und germanischen Sprachen 27 mal übertragen worden, vorausgesetzt, daß die von uns auf S. 13 zitierte kastilianische

---

[1]) *De Invloed etc.* p. 56.

[2]) Vgl. über Spieghel das *Biograph. Woordenboek* XVII (2), 903 ff.

[3]) H. L. Spieghel's *Hertspieghel en andere Zedeschriften*, Amst. 1694, p. 221.

Handschrift und die Übersetzung Grosnet's den *Thyestes* enthalten.[1] Bevor wir uns nun den modernen Thyestesdramen zuwenden, müssen wir uns zunächst mit deren Hauptquellen, nämlich mit der Tragödie Seneca's und der 88. Fabel Hygin's bekannt machen.

III. Inhaltsangabe des Thyestes von L. A. Seneca.

I. Akt.

(Ort der Handlung ist während des ganzen Stückes der Palast des Atreus in Argos.)

Noch vor Tagesanbruch wird der Geist des Tantalus von einer Furie aus der Unterwelt in den Palast des Atreus getrieben, um diesen seinen Enkel zur Rache gegen Thyestes aufzureizen. Als Tantalus erfährt, daß Atreus die Kinder des Thyestes schlachten und ihrem Vater als Speise vorsetzen soll, da kommen ihm die Qualen der Hölle gegen solche Greuel gering vor, und lieber möchte er sofort wieder in die Unterwelt hinabsteigen als solche Frevel veranlassen. Doch die Furie zwingt ihn mit einer Peitsche, zu bleiben. Der

[1] In der romanischen und germanischen Literatur wurde auch die Fabel von Atreus und Thyest viermal parodiert. In der französischen Literatur haben wir folgende zwei Parodien:

1. *Atrée et Thyeste*, eine von einem anonymen Verfasser herrührende Parodie des Crébillon'schen Stückes. Im J. 1709 wurde sie von der Troupe de Selles aufgeführt, aber nie gedruckt.

Cf. Parfaict, *Dict. du Th.* I, 322.

2. Eine Parodie des *Ægyste* von Séguineau und Pralard wurde im Marionettentheater zum Besten gegeben; ihre Verfasser nannten sich Sagouineau und Braillard.

Cf. *Anecd. dram.* I, 292.

Den *Mock-Thyestes* von J. Wright haben wir schon auf S. 18 zitiert. Vgl. über diese Parodie Genest, *Some Account etc.* X, 143.

Im Jahre 1768 ließ Bodmer in seinen neuen theatr. Werken eine Parodie des Weiße'schen Stückes unter dem Titel *Atreus u. Thyest* erscheinen, die von Klotz in der *Deutsch. Bibl. d. schön. Wissensch.* II (5. St.), 104 ff., gerechterweise gebrandmarkt wird.

Palast erbebt bei der Berührung mit dem höllischen Geiste, und die gesamte Natur entsetzt sich über die Gegenwart des verbrecherischen Schattens. Erst als dieser das Haus mit seiner ansteckenden Wut erfüllt hat, kehrt die Furie wieder mit ihm in die Unterwelt zurück.

Der Chor bittet die Gottheiten des Peloponneses, doch dem Zorne und den Verbrechen der Pelopiden Einhalt zu gebieten und malt die Greueltaten des Tantalus.

II. Akt.

Aufs tiefste empört über den ehebrecherischen Verkehr seines Weibes mit Thyestes, faßt Atreus den furchtbaren Plan, sich an seinem Bruder zu rächen und ihm die eigenen im Ehebruch erzeugten Söhne als Speise vorzusetzen. Zu diesem Zwecke will der Pelopide den Thyestes durch seine Söhne Agamemnon und Menelaus, die ihm seine Gemahlin Ærope vor ihrer Untreue geboren, von der Verbannung zurückrufen lassen und mit der trügerischen Nachricht anlocken, er wolle mit ihm gemeinsam und friedlich das Reich regieren und ihm für immer seine Schandtaten verzeihen. Der Vertraute sucht den Atreus milder zu stimmen und hält ihm die Unmoral seiner Absichten vor Augen. Der Sohn des Pelops aber bleibt bei seinem Vorhaben und fordert schließlich den Vertrauten zu strengster Verschwiegenheit auf.

Der Chor, der den Ehrgeiz der Herrscher tadelt, meint, daß das wahre Glück nicht in den Königspalästen wohne, sondern in der Zufriedenheit und Zurückgezogenheit liege.

III. Akt.

Dem Rufe seines Bruders Folge leistend, trifft Thyestes mit seinen drei Söhnen: Plisthenes, Tantalus und einem noch unmündigen am Palaste des Atreus ein. Beim Anblick seiner Vaterstadt mit ihren altehrwürdigen Cyklopentürmen wird er freudig bewegt; bald wird ganz Argos ihm entgegenkommen, aber — wehe! auch Atreus wird dabei sein. Bei der Erinnerung an seinen Bruder möchte er wieder in die Wälder zurückkehren, wo er sich, obwohl verbannt, dennoch glücklicher, weil freier von Schuld, gefühlt hat, als auf dem mit falschem

Glanze umgebenen Königsthrone. Doch durch die Bitten des Plisthenes[1]) läßt er sich dazu bewegen, sich dem Palaste zu nähern.

Von Atreus aufs freundlichste empfangen, bietet ihm Thyestes kniefällig seine Söhne als Geiseln an (2. Sz.). Der gleisnerische Atreus fordert seinen Bruder und dessen Söhne auf, ihn zu umarmen, und bittet den Thyestes, sein abgetragenes Bettlergewand mit dem königlichen Purpur zu vertauschen und die Regierung mit ihm zu teilen — alles soll vergessen sein! Thyestes weigert sich anfangs, das Anerbieten anzunehmen, läßt sich aber schließlich doch dazu überreden.

Der Chor preist die Wohltaten des so heiß und lang ersehnten Friedens, der für Argos außerordentlich schnell gekommen sei, gerade wie bisweilen das heiterste Wetter sehr rasch auf einen entsetzlich tobenden Sturm folge: Nichts unter der Sonne bleibt ewig in demselben Zustande. Auf Glück folgt Unglück und umgekehrt: *πάντα ῥεῖ.*

IV. Akt.

Ein Bote erzählt dem Chore, daß Atreus in dem hinter dem Palaste gelegenen, in ewige Nacht getauchten und von Gespenstern häufig heimgesuchten, heiligen Haine grausamerweise die Söhne seines Bruders unter Beobachtung der Opferzeremonien geschlachtet, gebraten und ihr Fleisch seinem Bruder, also ihrem eigenen Vater, zur Speise und ihr Blut zum Tranke vorgesetzt habe. Die Sonne habe sich, obgleich zu spät, aus Abscheu abgewendet.

Durch den allzu frühen Untergang der Sonne geängstigt, fürchtet der Chor, daß das ganze Gebäude des Weltalls einstürzen könnte. Dabei wird der Untergang der Himmelskörper des Tierkreises beschrieben.

V. Akt.

Atreus tritt allein auf und gibt seiner Freude über das teilweise Gelingen seines Racheplanes Ausdruck. Thyestes

[1]) Diese Worte werden bei Leo dem Tantalus zugewiesen; die späteren Nachahmungen stimmen mit den *älteren* Ausgaben überein.

hat zwar schon vom Fleische seiner Söhne gegessen, aber noch nicht von ihrem Blute getrunken. Auch das soll ihm nicht erspart bleiben. Schon freut sich Atreus auf den Augenblick, wo seinem Bruder die Entsetzlichkeit der Rache zum Bewußtsein kommen werde: er läßt die Tore des Palastes öffnen: In halbtrunkenem Zustande kommt Thyestes singend herbei, doch kann er sich eigentümlicher, unheilvoller Gedanken nicht erwehren; seine Haare stehen ihm zu Berge. Atreus lädt ihn ein, zur Bekräftigung der Versöhnung aus dem Tantalidenpokale zu trinken. Thyestes setzt den mit dem Blute seiner Söhne gefüllten Becher zum Trunke an die Lippen —, als plötzlich die Lichter erlöschen, die Sonne sich verfinstert, der Donner rollt, und die Tafel in Trümmern auf den zitternden Boden stürzt. Thyestes wird von furchtbarem Entsetzen ergriffen: der Wein weicht von seinen Lippen zurück, seine Hand vermag den schwerer und schwerer werdenden Pokal kaum noch zu halten. Etwas Grauenhaftes muß sich ereignet haben. Thyestes gedenkt seiner Söhne und verlangt nach ihnen. Da zeigt ihm Atreus deren blutige Überreste. Auf die höhnische Frage des Atreus, ob er in ihnen nicht seine Söhne erkenne, antwortet Thyestes: „Ich erkenne in dir meinen Bruder.“ In zynischer Weise gibt ihm Atreus zu verstehen, daß er alles Übrige von seinen Söhnen in seinem Leibe habe, daß er also mit seinen Kindern, nach denen es ihn so heiß verlange, unzertrennlich vereint sei. In furchtbarem Schmerze bittet Thyestes den Wüterich, doch auch ihn zu töten, nimmt aber sofort wieder seine Bitte zurück, um seine Kinder in seinem Leibe zu schonen. Dann ruft der Unglückliche die Blitze der Götter auf sie beide oder doch wenigstens auf sich selber herab; aber auch diese Bitte bleibt unerhört. Atreus spricht den Verdacht aus, daß Thyestes ihn ganz sicher auch mit Menelaus und Agamemnon auf dieselbe Weise regaliert haben würde, wenn er nicht hätte fürchten müssen, sie seien am Ende seine eigenen Söhne. In seiner Hilflosigkeit ruft Thyestes die Strafe der Götter auf das Haupt seines Bruders herab.

IV. Inhaltsangabe der 88. Fabel Hygin's.[1]

Thyestes, der nach dem entsetzlichen Racheakte des Atreus zum Könige Thesprotus geflohen ist, kommt nach Sikyon und vergewaltigt dort zur Nachtzeit seine eigene Tochter Pelopia, eine Priesterin der Minerva, ohne sie zu erkennen. Diese entreißt ihm bei der Freveltat das Schwert und verbirgt es behutsam. Am nächsten Tage nimmt Thyestes Abschied von Thesprotus.

Inzwischen ist in Argos Pest und Hungersnot ausgebrochen; auf einen Orakelspruch hin, der die Zurückberufung des Thyestes verlangt, kommt Atreus zum König Thesprotus, bei dem er seinen Bruder vermutet, mit dem Vorhaben, diesen in sein Reich zurückzuführen. Bei Thesprotus verliebt sich Atreus in Pelopia, die er für des Königs Tochter ansieht, und nimmt sie als sein Weib mit nach Argos. Dort gebiert Pelopia den Ægisthus, den sie von ihrem Vergewaltiger empfangen hatte, den aber Atreus für seinen eigenen Sohn hält.

Als Ægisthus zum Jüngling herangewachsen ist, treffen Agamemnon und Menelaus in Delphi zufällig den Thyestes, nehmen ihn gefangen und bringen ihn zu ihrem Vater Atreus. Dieser befiehlt dem Ægisthus, den Thyestes zu ermorden. Als nun der Jüngling das Geheiß seines vermeintlichen Vaters ausführen will, erblickt Thyestes sein altes Schwert wieder, wodurch die Erkennung zustande kommt, und die gräßliche Blutschande offenbar wird. Pelopia tötet sich selbst. Ægisthus ermordet den Atreus am Flußufer und wird mit seinem Vater Erbe des Thrones.

---

[1] Siehe den lateinischen Text dieser Fabel im Anhange.

Nachahmungen und Bearbeitungen.

A. Gesamtübersicht der wichtigsten Atreus- und Thyestestragödien in den romanischen und germanischen Literaturen.

Titel	Verfasser	1. Ausgabe bzw. Abfassungszeit
Le Thyeste	Monléon	Paris. 1633. 4°.
Thyestes	Crowne (John)	London. 1681. 4°.
Atrée et Thyeste	Crébillon	Paris. 1707. 12°.
Ægyste	Séguineau u. Pralard	1721 (nicht gedr.).
Pélopée	Pellegrin	Paris. 1733. 8°.
Atrée, tragédie lyrique	?	zw. 1733 u. 1758 (nicht gedr.).
Atreus und Thyest	Weiße (Chr. F.)	Leipzig. 1766. 8°.
Les Pélopides	Voltaire	Lausanne. 1772. 8°.
Tieste	Foscolo	Venezia. 1797. 8°.
Ærope	Müller (Joh. W.)	Heidelberg. 1824. 8°.
Atreo	Viviani	Lucca. 1833. 8°.

In den romanischen und germanischen Literaturen gibt es also 11 namhafte Atreus- und Thyestestragödien und zwar 6 französische, 2 italienische, 1 englische und 2 deutsche.[1])

[1]) Wir sahen uns gezwungen, den von verschiedenen Autoren genannten *Thyeste* von Pousset de Montauban von unserer Liste auszuschalten, da es äußerst zweifelhaft ist, ob dieses Stück je existiert hat (vgl. hierüber S. 4, 5, 7—10 dieser Arbeit, ferner La Vallière, *Bibl. du Th. fr.* III, 40; *Anecd. dram.* II, 222 u. III, 356 u. *Annales dram.* VI, 364). Der von La Barrera y Leirado, *Catálogo Bibl.*, p. 529,

Hinsichtlich der *Tragédie lyrique d'Atrée* ist zu bemerken, daß deren Verfasser die *Pélopée* Pellegrin's gekannt haben muß.[1] Da nun D'Alembert seinen Brief, in dem er die lyrische Tragödie erwähnt[2], wahrscheinlich im Jahre 1758 schrieb[3], so liegt die Entstehungszeit dieses Stückes zwischen 1733 und 1758.

Was die *Pélopides* von Voltaire betrifft, so wurde dieses Stück in den letzten Monaten des Jahres 1771 gedruckt[4], wenn es auch erst zu Anfang 1772 zur Ausgabe gelangte.[5]

---

zitierte *Atreo desdichado* hat mit unserem Thema nichts gemein, da der Held jenes Schauspiels nicht etwa Atreus der Pelopide, sondern ein armenischer Prinz dieses Namens ist (cf. Schaeffer, *Gesch. des span. Nationdr.* I, 460). Das im *Dict. of Old Engl. Plays*, p. 192, verzeichnete Stück *Pelopidarum secunda* kann kein Atreus- und Thyestesdrama genannt werden, da die ganze Nachkommenschaft und Verwandtschaft des Pelops, nämlich Atreus, Thyestes, Clytemnestra, Ægisthus, Agamemnon, Electra, Orestes, Pylades, Hipparchos, Eurybates, Cassandra etc. darin als handelnde Personen vorkommen. Es gibt außerdem noch im Englischen einen *Atreus and Thyestes. An unacted tragedy (1821) adapted by Sinnett from the French of Crebillon* (cf. Genest, *Some Account etc.* X, 235/36 und Adams, *Dict. of the Drama* I, 90). Aber dies ist natürlich nur eine freie Übersetzung der Crébillon'schen Tragödie. Genau dasselbe gilt auch von den auf p. 176/77 des ersten Teiles des *Catalogus van de Bibliothek der Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde* namhaft gemachten Atreusdramen von F. Ryk, der „vervaardigde en vertaalde een aantal tooneelspielen uit het fransch zoo als . . . Atreus en Thyestes“ (cf. *Biogr. Woordenboek* XVI, 606).

[1] Cf. S. 100 ff.

[2] Cf. *Œuvres philos., histor. et littér.* V, 329.

[3] Der Brief D'Alembert's trägt zwar kein Datum. Da er jedoch ein vom 20. März 1758 datiertes Schreiben Rousseau's beantwortet, so dürfen wir wohl annehmen, daß er noch in demselben Jahre geschrieben wurde. Cf. D'Alembert, *Œuvres philos. etc.* V, 301 ff., 309 ff. und 329.

[4] *Éd. 1877 (Avert. des Éd. de l'éd. de K.)* p. 102 A. 1: «*Voltaire corrigea les Pélopides et les fit imprimer à la fin de 1771. La Correspondance de Grimm en parle dès janvier 1772. Les Pélopides avaient été imprimés dans le tome XII des Nouveaux Mélanges, qui portent le millésime 1772.*»

[5] Fréron, *Année litt.* (1772) II, 3; *Anecd. dram.* II, 447; *Petite Bibl. d. Th.: Chefs-d'Œuvre de Créb.: Jug. et Anecd.*, p. XI; *Ann. dram.* VIII, 274; Delandine, *Bibl. dramat.*, p. 434; Quérard, *La France litt.* X, 320 und Bengesco, *Bibliographie* IV, 83.

B. Englische Literatur.

Der Thyestes von John Crowne[1] (1681).

Die Quelle von Crowne's Tragödie ist der *Thyestes* Seneca's. Darauf haben schon Langbaine, die Biographia Dramatica und Genest hingewiesen.[2]) Letzterer beschäftigt sich ziemlich eingehend mit Crowne's Tragödie, gibt eine Inhaltsangabe des lateinischen Originals und der englischen Nachbildung und meint zum Schluß, Crowne habe einige Stellen aus Seneca sehr gut übersetzt. Die Herausgeber Crowne's vom Jahre 1874 sagen sogar, die englische Tragödie sei bis zu einem gewissen Grade eine Übertragung des lateinischen Stückes.[3]) Chambers endlich bemerkt nur ganz kurz,

---

[1]) Vgl. über das Leben des Dichters das *Dict. of Nat. Biogr.* XIII, 243—45.

[2]) Langbaine, *Account*, S. 97: "*The plot of this Play is founded on Seneca's Thyestes, and seems to be an imitation of that Play. I know not whether our Author ever saw the Italian play on this subject, written by Ludovicus Ducis, which is commended by Delrio, or the French Tragedies of Roland Brisset, and Benoist Bauduyn: but I doubt not but this Play may vie with either of them: at least the French Plays, which in the opinion of some, are very mean.*" Wir wissen, daß die von Langbaine zitierten Stücke nur Übersetzungen des lateinischen Originals sind. Die *Biogr. Dram.* III, 337 sagt von dem englischen *Thyestes*: "*The foundation of it is laid in Seneca's tragedy, and Crowne has in some measure imitated that author in the superstructure. There are, however, two plays on the same subject, the one in French, the other in Spanish: but how far our author has been obliged to either of them we know not, neither of them having fallen in our way.*" Das französische und das spanische Stück sind natürlich nur Übertragungen der Tragödie Seneca's; der *Thyeste* Monléon's wird hierbei wohl nicht in Betracht kommen, da er nur wenig bekannt war. Genest teilt uns in seinem *Account of the English Stage* I. 292 93 folgendes mit: "*. . . The Thyestes of Seneca, on which Crown has founded this T. —, a stranger subject was surely never chosen for a modern play; Crown has however managed the story much better than could have been expected, and vastly better than Seneca. . . Crown has translated some passages from Seneca very well.*"

[3]) *The Dram. Works of J. Crowne* II, 7: "*It is partly founded on the Thyestes of Seneca: indeed to a certain extent is a translation, with alterations and modifications made with a view to render it more adapted for representation on the English Stage.*"

daß Crowne's *Thyestes* auf die Tragödie Seneca's zurückgehe.[1])

Da also das Verhältnis des englischen Dichters zu seinem Vorbilde noch nicht völlig geklärt ist, so wollen wir uns der Aufgabe unterziehen, eine genaue Untersuchung über die von Crowne benutzten Quellen anzustellen. Wir schicken die Bemerkung voraus, daß die erste Quartausgabe von 1681, deren Text und Orthographie wir folgen werden, eine sehr verworrene Szeneneinteilung aufweist, welche in der Ausgabe von 1874 in mancher Hinsicht gebessert worden ist. Wir werden deshalb die Szeneneinteilung der neueren Ausgabe zugrunde legen, dabei aber zur größeren Übersicht in den einzelnen Szenen noch verschiedene Teile unterscheiden.

Eine kurze Inhaltsangabe mache uns zunächst mit der Tragödie näher bekannt.

Atreus, dessen Zorn gegen Thyestes von dem durch Megara aus der Hölle in den Palast getriebenen Geist des Tantalus entfacht worden ist, will sich endlich an seinem Bruder rächen, der seine Gemahlin Ærope verführt hat, wie Atreus glaubt. In Wirklichkeit hat Thyestes die Ærope vergewaltigt, und als Frucht dieser Tat war Philisthenes entsprossen. Dieser Jüngling, der mit seinem Vater Thyestes vertrieben worden war, hält sich in einer nahen Höhle auf, wo ihn Antigone, die Tochter des Atreus und der Ærope, also seine Halbschwester, öfters besucht, da sie ihn leidenschaftlich liebt. Beide haben eine Flucht von einem versteckten Hafen aus geplant und wollen dieselbe gerade ins Werk setzen, als Philisthenes von den Wachen des Atreus ergriffen und zu dem wütenden Pelopiden geschleppt wird. Dieser jedoch verstellt sich, heuchelt ihm gegenüber Versöhnung, verspricht ihm die Hand der Antigone und läßt den Thyestes zurückrufen. Der gleisnerische Atreus empfängt seinen Bruder in liebenswürdiger Weise, bietet ihm die Hälfte seines Reiches an und nimmt die Ærope, die lange Zeit im Kerker geschmachtet hat, als sein Weib wieder auf; heute noch soll die Vermählung zwischen Philisthenes und Antigone statt-

[1]) *Cycl. of Engl. Lit.* II, 89.

finden! Nach den Hochzeitszeremonien ermordet jedoch Atreus den Jüngling und regaliert mit dessen Fleisch und Blut den Thyestes. Beim Trinken merkt letzterer die abscheuliche Rache. Ærope tötet den verhaßten Thyestes, dann sich selbst. Auch Antigone macht ihrem Leben ein jähes Ende.

I. Akt.

1. Szene.

Ort der Handlung: Der Palast des Atreus in Argos.

1. Teil. Megara hat den Geist des Tantalus von der Unterwelt mit einer Peitsche in den Palast des Atreus getrieben, damit er das Haus seiner Nachkommen mit Mord erfülle. Es sind zwar schon große Verbrechen geschehen; denn

"*Brother whor'd Brother's Wife*, . . .
Brother depos'd his Brother from his Throne".

aber noch ist kein Blut geflossen. Tantalus soll nun eine solche Mordtat in seinem Palaste verursachen, daß die Schlangen der Furie Beifall zischen. Es soll: "*The Father eat the Nephew he begot*." Der Geist des Tantalus will lieber in die Hölle zurückkehren als solche Scheußlichkeiten veranlassen. Doch die Furie zwingt ihn mit ihrer Peitsche zum Gehorsam. Sie zeigt ihm den in unruhigem Schlafe daliegenden Atreus. Der zitternde Schatten des Tantalus entfernt sich, um den Palast mit seinem Atem zu erfüllen. Während seiner Abwesenheit schildert die Furie die schreckliche Wirkung des Tantalus auf die Natur. Nach dessen Rückkehr beginnt Atreus, sich vom Schlafe zu erheben, und die beiden Geister steigen in die Hölle hinab.

Crowne hat hier den ersten Akt des lateinischen Originals genau nachgeahmt; denn hier wie dort wird der sich sträubende Geist des Tantalus von einer Furie, die mit Schlangenhaaren und einer Peitsche bewaffnet ist, gezwungen, den Palast seines Enkels mit Verbrechen zu füllen. Dabei hat sich Crowne auch sehr genau an den lateinischen Text gehalten, ja ihn teilweise direkt übersetzt. Wir wollen die betreffenden Stellen vergleichshalber hierhersetzen.

Tant.: To what new Colonies of mocking Fruits,
And vanishing false Streams, dost thou transplant
The Hungry, Thirsty Shade of Tantalus?

Sen. v. 1 ff. Tant.:
Quis inferorum sede ab infausta extrahit
avido fugaces ore captantem cibos,

quis male deorum Tantalo visas domos
ostendit iterum? peius inventum est siti
arente in undis aliquid et peius fame
hiante semper?

Meg.: The Bastard Nephew go out of the World
A way more horrid than he came into it.
Sen. v. 41 42 Fur.: . . . liberi pereant male,
peius tamen nascantur.

Meg.: Let the vast Villany of thy damn'd Race
Reach, and confound the Heavens, make the Night
Engender with the Day; the groaning Day
Bring forth Gygantick darkness at full Noon,
Such as for hours may pluck the Sun from Heaven.
At this black Feast, I'le let thee be a Guest,
Devour thy fill in quiet, when thy Cup
Flowes with the Blood of thy incestuous Race,
Nothing shall dare to snatch it from thy Lips.
Sen. v. 48 ff. Fur.: non sit a vestris malis
immune caelum . . .
Nox alia fiat, excidat caelo dies.
Sen. v. 62 ff. Fur.: . . . non novi sceleris tibi
conviva venies. liberum dedimus diem
tuamque ad istas solvimus mensas famem:
ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor
spectante te potetur. . . .

Tant.: Return me to my dark dire Prison in Hell,
And all you tortur'd Spirits hug your pains.
Sen. v. 70 ff. Tant.:
abire in atrum carceris liceat mei
cubile . . .
. . . .
quicumque poenas lege fatorum datas
pati iuberis, . . .
. . . .
credite experto mihi,
amate poenas.

Tant.: Oh! Hold thy gnawing Whip.
I will obey.

Sen. v. 96 Tant.:
quid ora terres verbere . . .?

v. 100 Tant.:
sequor.

Megara sagt von Atreus:

He rowls his time, as Sisiphus his stone.

Sen. v. 67 Tant.: . . . Sisyphi numquid lapis
gestandus . . .

Meg.: The trembling Shade obeys, and pours himself
Into the palace, which shakes more than he.
Nature's diseas'd and scar'd at his approach;
Trees shed their Leaves, as poyson'd men their Hair:
Streams crowd into their Mother-Fountain's Womb:
The Seas that hung on the Corinthian Neck,
Like Rival Queens in endless interview,
Swell'd with Convulsion Fits, run foaming back,
And in their fright miscarry of new Isles.
Winds scowre the Air like Midnight Revellers,
Mad with strong Spirits they ne're drunk before.

Sen. v. 101 ff. Fur.:
Hunc, hunc furorem divide in totam domum! . . .
sentit introitus tuos
domus et nefando tota contactu horruit . . .
iam tuum maestae pedem
terrae gravantur: cernis ut fontes liquor
introrsus actus linquat, ut ripae vacent
ventusque raras igneus nubes ferat?
pallescit omnis arbor ac nudus stetit
fugiente pomo ramus, et qua fluctibus
illinc propinquis Isthmos atque illinc fremit
vicina gracili dividens terra vada,
longe remotos litus exaudit sonos.

Meg.: Night . . .
. . . calls the Morning up, Morn dares not rise,
But like a timerous Virgin lower creeps.

Sen. v. 120 21 Fur.:
en ipse Titan dubitat an iubeat sequi
cogatque habenis ire periturum diem.

Meg.: Descend to Hell.
Sen. v. 105 Fur.: gradere ad infernos specus.

Namentlich die zuletzt angeführten Verse der Megara zeigen, wie geschickt der Dichter den lateinischen Text wiederzugeben versteht.

2. Teil. Atreus steht von seinem Lager auf und flucht den Furien, die ihm den Schlummer geraubt haben; dann nennt er sich selbst einen verachtungswürdigen, entnervten, mutlosen Schurken, da er an seinem Bruder noch keine Rache genommen habe.

Dieser Teil ist eine Nachahmung der Einleitung des II. Aktes des lateinischen Originals, wo auch Atreus (allerdings seinem Vertrauten gegenüber) in langem Monologe seine Wut über die noch nicht vollzogene Rache an Thyestes ausdrückt. Bei Crowne sagt Atreus:

"Want of revenge is pain enough for me.
Till revenge crowns me, I am still depos'd,
A Contemn'd, Artless, Nerveless, Spiritless Slave,
A loaded emptyness, on which my Brother
Like a God, hangs an Universe of wrongs."

Sen. v. 176 ff. Atr.:
Ignave, iners, enervis, et (quod maximum
probrum tyranno rebus in summis reor)
inulte, post tot scelera, post fratris dolos
fasque omne ruptum questibus vanis agis
iratus Atreus?

Nach diesen Worten befiehlt Atreus einem Diener, den Thyestes in Stücke zerrissen herbeizubringen; sonst werde er ihn und alle seine Diener aufhängen.

Dabei erinnern die frevlerischen Worte des Pelopiden:
"By Tantalus, my wicked Grandfather
Who fear'd no Gods, by my more wicked self,
Who have no fear of Gods, or Men, or Devils,
Bring me Thyestes . . ."
an den Atreus Seneca's, der auch im V. Akte sagt: (v. 888)
dimitto superos . . .

Ein zweiter Diener, Tereus, der über Thyestes keine Nachricht geben kann, wird hierauf mit noch einem anderen Sklaven von dem wütenden Pelopiden kurzerhand erstochen.

Die hierbei von Atreus gesprochenen Worte:

"Brib'd by Thyestes, you are all his Slaves.
He governs here in Argos and not I;
I am his Slave, poor Slave, I have not Wealth
Enough, to purchase from his Head one Hair:
Yet he can buy my Peace, my Throne, my Wife"

gleichen den folgenden, die der Pelopide bei Seneca (II. Akt) vor seinem Vertrauten ausruft (v. 237 ff.):

per regna trepidus exul erravi mea,
pars nulla generis tuta ab insidiis vacat.
corrupta coniunx, imperi quassa est fides.

3. Teil. Antigone kommt mit ihren beiden kleinen Brüdern Agamemnon und Menelaos zu ihrem Vater, der sie allerdings in einer jeglichem Sittengesetze Hohn sprechenden Weise empfängt. Der Wüterich scheut sich nicht, seiner Tochter ins Gesicht zu sagen, er zweifle an ihrer und ihrer Brüder Legitimität.

Seine Worte:

"By Heavens, thy Mother was so rank a Whore,
That it is more than all the Gods can tell
What share of thee is mine"

sind eine Umschreibung von *dubius sanguis est* (Atr. bei Sen. II, 240).

Die beiden unmündigen Kinder nennt er "eruptions of a burning Whore, more hot than Ætna". Antigone sucht ihn mit dem Hinweis zu beschwichtigen, daß doch ihre Mutter erst nach ihrer (der Antigone) und ihrer Brüder Geburt das Antlitz des Thyestes gesehen habe. Er aber nimmt an, sein Weib habe sich auch anderen Männern hingegeben. Da kommt mit einem Male seine Liebe zu Ærope zum Ausbruch; er glaubt, mit einer Furie hätte er nicht die Hölle gefunden, die ihm sein Weib bereitet habe. Und als dann Antigone ihn bittet, lieber seine Gemahlin zu strafen als den Thyestes, wenn sie wirklich so schuldbefleckt sei, wird Atreus zu Tränen gerührt. Doch diese milde Stimmung schlägt bald wieder um, und der Pelopide bricht hierauf nur in eine um so größere Wut aus, fordert seine Tochter auf, sich mit ihren Bastardbrüdern schleunigst zu entfernen, sonst werde er ihnen das Gehirn zerschmettern. Peneus[1] gibt der Antigone den Rat, sich in den Willen

[1]) Der Erzieher des Atreus.

ihres Vaters zu fügen. Zugleich bedeutet er ihr, daß die Sterne ihr wohl Unheil, den Kindern jedoch Heil verkündet hätten; denn sie würden einst, so sagten die Orakel, ein berühmtes Reich zerstören — aber erst nach vorausgegangenem Unglück. Daraufhin entfernt sich Antigone mit ihren kleinen Brüdern.

In dieser Szene spricht also Atreus den Verdacht, welchen er bezüglich der Geburt seiner Kinder hegt, auch diesen gegenüber aus, während er bei Seneca nur vor seinem Vertrauten und seinem Bruder darüber redet.[1]) Der lateinische Dichter ist also in dieser Beziehung dezenter als Crowne.

Zum Unterschied von Seneca läßt dieser den Atreus zu Tränen gerührt werden, was sich eigentlich mit einem solchen Charakter nicht leicht vertragen dürfte.

4. Teil. Nachdem der Pelopide seinen ehemaligen Lehrer mit dem wenig herzlichen Gruße „alter Narr!“ empfangen hat, beginnt Peneus, den hohen Wert der Tugend zu preisen. Dann fleht er seinen König um Mitleid mit seinen Untertanen an, die doch das Verbrechen des Thyestes keineswegs verschuldet hätten. Doch Atreus will weder von Tugend noch von Milde etwas wissen. Sein Volk hält den Thyestes verborgen, darum wird es bestraft. Von neuem regt sich in dem Pelopiden die Wut gegen seinen Bruder. Er will sich an Thyestes auf eine das Tantalidengeschlecht ehrende Weise rächen, ohne sich auch nur im geringsten an das Urteil der Menge zu kehren. Mit seinen Heeren will er ganz Griechenland überschwemmen und seine Städte den Furien überlassen. Wutschnaubend und nach Waffen schreiend eilt er davon.

Dieser 4. Teil ist eine Nachahmung des II. Aktes der lateinischen Tragödie, wo auch Atreus vor seinem Vertrauten, der wie hier Peneus des Pelopiden Wut kühlen möchte, die-

---

[1]) Zum satelles sagt er:
v. 240 ... dubius sanguis est; ferner
v. 327 ff. prolis incertae fides
ex hoc petatur scelere: si bella abnuunt
et gerere nolunt odia, si patruum vocant,
pater est.

Zu Thyestes spricht er im V. Akte:
v. 1106 ff. ... fuerat hic animus tibi
instruere similes inscio fratri cibos
et adiuvante liberos matre aggredi
similique leto sternere — hoc unum obstitit:
tuos putasti.

selben Rachegedanken ausspricht, nur daß er dort schon jenen gräßlichen Plan faßt, den er zum Schlusse ausführen wird. Ferner dürfen wir in Peneus nicht den Vertrauten des Atreus erblicken. Der Verdacht des Königs, seine Untertanen würden Thyestes verbergen, und sein Befehl:

"Ho! there! bid Mycenae get in Arms,
I will pour all my Kingdom upon Greece"

sind von Crowne den folgenden Worten des Atreus bei Seneca entnommen:

v. 185 ff. non silvae tegant
hostem nec altis montium structae iugis
arces; relictis bellicum totus canat
populus Mycenis, quisquis invisum caput
tegit ac tuetur, clade funesta occidat.

Außerdem finden sich in diesem Auftritte noch einige aus Seneca direkt übersetzte Stellen:

Atr.: let our fam'd
Great House Pelops tumble on my head.
Sen. II, 190/91 Atr.:
haec ipsa pollens incliti Pelopis domus
ruat vel in me.

Atr.: I wou'd do all that Villany to him
That he can only wish were done to me.
Sen. II, 193 ff. Atr.: aliquod audendum est nefas
atrox, cruentum, tale quod frater meus
suum esse mallet.

Pen.: What will your People say?
Atr.: I'le make them say
What I command.
Pen.: Falshoods perhaps you may.
Atr.: That is the great Prerogative of Power
To tax the World for Praise as well as Coin,
I'le make 'em praise my actions good or bad.
Sen. II, 204 ff. Sat.: Fama te populi nihil
adversa terret?

Atr.: Maximum hoc regni bonum est,
quod facta domini cogitur populus sui
tam ferre quam laudare.

Pen.: What will you do?
Atr.: I know not what,
Something that all the Gods shall tremble at.
Sen. II, 265/66 Atr.: . . . fiat hoc, fiat nefas
quod, di, timetis.

5. Teil. Peneus bleibt eine Weile zurück und preist das stille Glück, das er in seiner Bescheidenheit genießt, und bedauert die Mächtigen, deren Leben voll von Sorgen sei.

Dieser Monolog ist eine freie Übersetzung der letzten Verse des Chorgesanges, welcher bei Seneca den II. Akt abschließt. Überhaupt hat Crowne seinen Peneus zum Träger jener Gedanken gemacht, welche er einesteils dem Vertrauten, andernteils dem Chore des lateinischen Originals entnahm. Schon dem Atreus gegenüber ließ Peneus einige hierher gehörige Worte fallen, deren Zitierung wir uns jedoch ersparen dürfen, da sie stark an den Sinn dieses Monologs anklingen, den wir mit den betreffenden lateinischen Versen vergleichen wollen:

How miserable a thing is a great man?
Take noysie vexing greatness they that please,
Give me obscure, and safe, and silent ease:
Acquaintance and Commerce let me have none,
With any powerful thing, but time alone:
My rest let time be fearful to offend,
And creep by me, as by a slumb'ring Fiend;
Till with ease glutted, to my Grave I steal,
As men to sleep after a plentious Meal.
Oh! wretched he! who call'd abroad by power,
To know one self can never find an hour.
Strange to himself, but to all others known,
Lends every one his Life, and uses none,
So e're he tasted Life, to Death he goes,
And himself loses, e're himself he knows.

Sen. v. 391 ff. Chor: Stet quicumque volet potens
aulae culmine lubrico:
me dulcis saturet quies;
obscuro positus loco
leni perfruar otio,
nullis nota Quiritibus
aetas per tacitum fluat.
sic cum transierint mei
nullo cum strepitu dies,
plebeius moriar senex.
illi mors gravis incubat
qui, notus nimis omnibus,
ignotus moritur sibi.

II. Akt.

1. Szene.

Ort der Handlung: Der Eingang einer in einem Haine gelegenen Höhle, welche dem Philisthenes als Versteck dient.

1. Teil. Antigone besucht ihren geliebten Philisthenes in seiner Einsamkeit und macht ihm, da Atreus immer noch Rachegedanken gegen Thyestes hegt, den Vorschlag, mit ihr von einer versteckt liegenden Bucht aus zu entfliehen, wo ein zuverlässiger Fischer mit einem Boote schon warte. Der Jüngling ist mit ihrem Plane einverstanden, doch leider können sie ihr Vorhaben nicht sofort ausführen, da Antigone ihre Juwelen mitzubringen vergessen hat, ihren einzigen Reichtum neben ihrer Liebe, und nun nochmals in den verhaßten Palast zurückkehren muß, um diesen Schatz zu holen. Mit rührenden Worten fleht sie ihren Bräutigam an, während ihrer Abwesenheit sich zu verstecken, und vertraut der Höhle ihren Geliebten an:

"Oh! Cave, be faithful to thy precious trust,
And all the youthful Lovers in the World,
With flowry Wreaths shall crown thy rocky brow,
Shall make a Temple of thee, and adore
Night's little Picture that adorns thy Walls,
Night Lover's Goddess, and Eternal Friend.
Fare well my Love!"

2. Teil. Philisthenes kann sich nicht versagen, der scheidenden Antigone nachzusehen: — aber nach diesem so kurzen Glücke bricht das Unglück über ihn herein. Ein von Atreus nach ihm ausgesandter Hauptmann, der das ganze Gespräch der Liebenden belauscht hat, läßt ihn festnehmen, um ihn dem Könige zu überliefern. Da jedoch der

Diener des so grausamen Herrschers selbst Mitleid mit diesem unglücklichen Paare hat, will er ihre Liebe dem Atreus wenigstens verschweigen. Kaum ist Philisthenes abgeführt, so erscheint Antigone und fällt ohnmächtig zu Boden, als sie sich der furchtbaren Sachlage bewußt wird. In diesem Zustande wird sie von Peneus aufgefunden. Er würde sie für eine zum Hofe gehörige Dame halten, wenn sie nicht in so süßem Schlummer läge. Da erwacht Antigone: sie erkennt ihren guten alten Peneus und teilt ihm die schreckliche Vermutung mit, daß Philisthenes jedenfalls gefangen zu Atreus gebracht worden sei. Aus Gram hierüber zerzaust sie sich das Haar und fällt ein zweites Mal in Ohnmacht. Nach ihrem Erwachen verspricht ihr Peneus seine Hilfe, worauf er ihr seinen Arm liebevoll anbietet, der trotz seines Alters noch stärker sei als der ihre.

Dieser 2. Teil der 1. Szene ist nicht ganz frei vom Einflusse Seneca's; denn die folgenden Worte, welche hier Peneus ausspricht:

"All Birds of Night build in this Court, but Sleep,
And sleep is here mad with loud Complaints,
And flies away from all"

klingen an die Äußerungen an, welche der heimkehrende Thyestes im III. Akte des lateinischen Originals macht:

v. 458 somnosque non defendit excubitor meos.
v. 466/67 nec somno dies
Bacchoque nox iungenda pervigili datur.

Außerdem sind auch die Gedanken, welche Peneus zum Schlusse ausspricht,

"Then come, dear Daughter, lean upon my arm,
Which old and weak is stronger yet than thine,
Thy Youth has known more sorrow than my age,
I never hear of grief, but when I'm here.
But one days diet here of Sight and Tears,
Returns me elder home by many years"

aus derselben Szene des lateinischen Stückes genommen, in welcher Thyestes in langen Ausführungen (v. 446 ff.) eigentlich nichts anderes sagt, als daß die Sorge am Hofe, das Glück aber in den Hütten und in den Herzen der Niedrigen wohne.

2. Szene.

Ort der Handlung: Der Hof des Atreus.

Atreus ist außer sich vor Wonne, daß Philisthenes, des Thyestes Sohn, sich in seiner Gewalt befindet.

Dies erinnert an den 2. Teil des III. Aktes bei Seneca, wo Atreus in einem Monologe (v. 491—507) seine Freude darüber ausdrückt, daß Thyestes und seine Söhne endlich in seiner Gewalt seien. Crowne läßt hier nur den Sohn kommen.

Der König fragt den Philisthenes, welch wichtiger Grund ihn veranlaßt habe, sich in eine so gefährliche Gegend zu wagen. Der Jüngling antwortet, die Liebe zu seinem heimatlichen Palaste habe ihn dazu bewogen. Auch sei ihm zu Ohren gekommen, daß Atreus seinem Bruder verziehen habe. Da schilt ihn der Wüterich einen Lügner. Kein Tier, kein Gott, meint der König, kann einem solchen Frevler vergeben, der selbst der äußersten Frechheit fähig sei. „Nein, schreit der Pelopide, du kamst, um mich zu ermorden." Ein solcher Gedanke ist aber dem Philisthenes, wie er versichert, nie in den Sinn gekommen. Atreus fühlt, wie die Furien die Wut in seinem Busen schüren. Er faßt den Racheplan, dem Thyestes seinen eigenen Sohn als Mahl vorzusetzen, und beschreibt, zu sich selbst sprechend, das gräßliche Bankett. Er will des Jünglings Liebe zu Antigone dazu benutzen, ihn für sich zu gewinnen und ihn dann zu bewegen, den Thyestes zur Annahme der Königskrone zu verleiten. Und Thyestes wird sicher in die Falle gehen!

Dieser Teil ist eine Nachbildung des II. Aktes des lateinischen Originals, wo Atreus, allerdings seinem Vertrauten gegenüber, von seinem Racheplane spricht, den er gerade jetzt, von den Furien aufgestachelt, faßt. Die Worte, mit denen hier Atreus das entsetzliche Mahl beschreibt, sind teilweise aus dem I., teilweise aber auch aus dem II. Akte der lateinischen Tragödie genommen. Man vergleiche:

Atr.: My Soul's a Theatre with Furies fill'd.
The Ghastly throng fling all their eager looks
Upon a Table spread with mangled Limbs,
And smoking bowls ore-gorged with reeking blood;

Sen. I, 59 ff. Fur.: . . . ignibus iam subditis
spument aena, membra per partes eant
discerpta, patrios polluat sanguis focos.

Atr.: And the deluded Guest, who eats his Son,
Stamps all their Cheeks with a malicious smile.

The Vision takes! the Story is great and brave,
I'le give it my Revenge to copy out.

Sen. II, 277 ff. Atr.: . . . liberos avidus pater
gaudensque laceret et suos artus edat.
bene est, abunde est. hic placet poenae modus
tantisper.

Wie ferner im II. Akte bei Seneca Atreus den Thyestes durch Menelaus und Agamemnon herbeiholen lassen will, so hat er auch hier die Absicht, den Philisthenes, den Sohn des Thyestes, nach seinem verbannten Bruder abzuschicken. Bei Seneca wie bei Crowne glaubt Atreus, Thyestes werde seinem Rufe folgen. Die Form, in welche der englische Dichter die sichere Hoffnung des Königs auf die Rückkehr des Thyestes kleidet, ist dem lateinischen Original entlehnt:

Atr.: To meet a Crown, he'd rush on thundring Jove,
Plunge in the Sea when Winds and Billows fight,
Or on deep quicksands, that wou'd swallow hills:
Nay, worse than all these joyn'd, — he wou'd meet me.

Sen. II, 289 ff. Atr.: . . . regna nunc sperat mea:
hac spe minanti fulmen occurret Iovi,
hac spe subibit gurgitis tumidi minas
dubiumque Libycae Syrtis intrabit fretum,
hac spe, quod esse maximum retur malum,
fratrem videbit.

Nachdem sich der Pelopide seinen Racheplan überlegt hat, beginnt er, sich zu verstellen. Er verspricht dem Jüngling Liebe und Vergebung; dieser jedoch kann sich die so plötzliche Sinnesänderung des Königs nicht erklären: er wirft sich vor seinem Herrn nieder und bricht in wehmutsvolle Tränen aus. Atreus aber bittet ihn, sich zu erheben, und drückt ihn an sein Herz.

Wir haben hier eine Nachahmung derjenigen Szene des lateinischen Stückes (III. Akt 2. Sz.), wo Thyestes mit seinen Söhnen vor Atreus erscheint. Dort verstellt sich dieser auf die gleiche Weise; allerdings ist hier nur Philisthenes zugegen. Auch dort fordert Atreus die Söhne des Thyestes auf, ihn zu umarmen:

v. 523/24 vos quoque, senum praesidia, tot iuvenes, meo
pendete collo,

ganz ähnlich wie er hier sagt:

"Come to me, near my Heart, within my Heart."

Hierauf äußert Atreus den Wunsch, den Aufenthaltsort des Thyestes kennen zu lernen, auf daß er auch seinen Bruder in seine Arme schließen und ihm seine Freundschaft, ja seine Krone antragen könne. Da wird es dem Philisthenes eigentümlich zumute, und unwillkürlich fragt er: "And do you mean it, Sir?"

Hier läßt also Crowne den Philisthenes an der Wahrheit der Worte des Atreus zweifeln; er hat demnach die Mutmaßung, die im II. Akte bei Seneca der Vertraute mit den Worten ausspricht:

v. 316/17 . . . hanc fraudem scient
nati parari?

zur Tatsache werden lassen, nur daß bei Seneca mit „nati" die Söhne des Atreus gemeint sind.

Der Jüngling gibt auf die Frage des Atreus, ob er denn an seiner Aufrichtigkeit zweifle, zur Antwort, er wisse gar nicht, was er in seinem Freudenrausche sage, und läßt sich tatsächlich überlisten. Er verrät sogar dem Könige, daß Peneus das Versteck des Thyestes kenne. Da schwört der Pelopide dem Alten heimlich furchtbare Rache. Dieser kommt nun gerade in dem für ihn so verhängnisvollen Augenblick zu seinem Herrn. Der heuchlerische König dankt ihm sofort für alle seinem Bruder erwiesenen Wohltaten aufs herzlichste. Als hierauf Atreus erklärt, sein Rachedurst sei durch den einnehmenden Anblick des Philisthenes in Liebe zu diesem, zu Thyestes und Ærope umgewandelt worden, als er dann dem Jüngling die Hand der Antigone verspricht und schließlich den Peneus bittet, den Thyestes herbeizuholen, da merkt der Alte das ganze Spiel und bedauert den armen Philisthenes, der, ganz außer sich vor Freude, den Worten des Königs so leicht traut. Um nun aber den Greis doch von der Ehrlichkeit seiner Absicht zu überzeugen, faßt Atreus den Plan, den Peneus mit dem goldwolligen Widder als dem Pfande der Treue zu Thyestes zu schicken.

Die Worte, mit denen der Pelopide von dem Widder spricht, sind dem II. Akte des lateinischen Originals entnommen:

Behind the Palace, in a sacred Field,
Secur'd by twenty Walls, and watch'd by Guards,
Rests all the Fortune of our Royal House.

A shining Ram whose yellow Fleece is Gold;
The Sands of Tagus are not half so rich;
Whoever has possession of this Beast,
Has all the Fortune of our House in pawn.

Sen. II, 225 ff. Atr.:

est Pelopis altis nobile in stabulis pecus,
arcanus aries, ductor opulenti gregis.
huius per omne corpus effuso coma
dependet auro, cuius e tergo novi
aurata reges sceptra Tantalici gerunt;
possessor huius regnat, hunc tantae domus
fortuna sequitur. tuta seposita sacer
in parte carpit prata, quae claudit lapis
fatale saxeo pascuum muro tegens.

Ferner Sen. II, 353 ff. Chor.:

non quidquid . . .
. . . unda Tagus aurea
claro devehit alveo. . . .

Hierauf gibt Atreus sofort den Befehl, man solle den Widder herbeibringen, welcher auf dem an den Palast angrenzenden Felde an der Spitze einer von einem Hirten bewachten Schafherde sichtbar wird. Atreus befiehlt dem Peneus, diesen Schatz seinem Bruder zu überbringen, auf daß dieser komme und die Regierung mit ihm teile. Dies ist zu viel für Peneus. Er zwingt sich, seine Zweifel zu zerstreuen, und gibt dem Drängen des Königs und Jünglings nach. So begeben sich denn Peneus und Philisthenes auf den Weg zu Thyestes. Atreus freut sich über seine gute Verstellungskunst und meint, der Beherrscher einer so schlechten Welt müsse selbst den Teufel und die Hölle betrügen können.

In dieser Szene hat Crowne sogar den goldenen Widder auf die Bühne gebracht. Zum Unterschied von Seneca werden hier der Sohn des Thyestes und Peneus zu dem unglücklichen Bruder des Atreus gesandt.

III. Akt.

1. Szene.

1. Teil. Ort der Handlung: Der Eingang eines Gefängnisses.

Auf Befehl des Atreus kommt die immer noch um ihren Philisthenes trauernde Antigone, von zwei Frauen begleitet, zum Gefängnisse ihrer

Mutter, mit der sie glaubt, sterben zu müssen: nach Vorzeigen des königlichen Siegels wird ihr vom Gefängniswärter der Einlaß gewährt.

2. Teil. Ort der Handlung: Das Innere des Gefängnisses.

Antigone sieht ihre in Fesseln geschlagene Mutter auf dem kahlen Boden des nur von einem armseligen Lichte durchschimmerten Kerkers liegen. Ærope drückt ihr Kind, das sie mehr liebt als ihr Leben, unter Tränen ans Herz. Dabei erinnert sich die Gemahlin des Atreus ihres früheren Glückes, das in gegenseitiger ehelicher Liebe bestand, welches aber von dem gräßlichen Thyestes in so schamloser Weise zerstört wurde. Abscheu erfüllt ihre Seele gegen diesen Menschen, der sie, wie sie ihrer Tochter gesteht, vergewaltigte und dann das goldene Vließ zu stehlen versuchte, um sich die Herrschaft zu sichern. Bei ihrem edlen Charakter hält Ærope den Verlust ihrer Ehre und der Liebe ihres Gemahls für viel schmachvoller und unerträglicher als die körperlichen Leiden, die sie zu erdulden hat. Sie, das treue Weib, wird, wie sie der Antigone sagt, von ihrem Gemahl für eine Hure gehalten — ein entsetzlicher Gedanke, bei dem ihr die Sinne schwinden. Nachdem sie im Delirium Worte von der abscheulichsten Art[1]) ausgestoßen hat, sinkt sie in tiefe Ohnmacht. Bei ihrem Erwachen bringen ihr einige Frauen herrliche Kleider auf Befehl des Königs und melden ihr zu ihrem größten Erstaunen dessen sofortigen Besuch.

3. Teil. Atreus kommt zu seinem Weibe ins Gefängnis. Er duldet nicht, daß sie sich vor ihm niederwerfe, verzeiht ihr alles Unrecht und nimmt sie wiederum als seine geliebte Gemahlin auf — alles zum Scheine. Ærope ist glücklich über diese Lösung; doch wie sehr wird ihre kurze Freude getrübt, als sie erfährt, daß Thyestes wiederum an den Hof kommen werde! Zu gleicher Zeit teilt Atreus der nicht wenig erstaunten Antigone mit, daß noch an diesem Tage nach der Rückkehr des Thyestes ihr Hochzeitsfest mit Philisthenes gefeiert werden solle.

In dieser Szene hat Crowne den III. Akt (2. Sz.) Seneca's wiederum nachgeahmt. Wie dort Atreus seinem Bruder schöne Gewänder und seine Freundschaft anbietet und ihn großmütig auffordert, nicht niederzuknieen, so läßt auch hier

---

[1]) "Ay! help me from a Whore
That comes to get my Husband from my Arms:
Oh! this is right the Picture of the Age,
A shining Strumpet, and a tatter'd Wife.
Indeed! and I am thus abus'd for thee?
Some Water there! I'm burnt out o' my Bed,
My Husbands Arms, by a hot flaming whore."

der König seiner Gemahlin prächtige Kleider bringen und bittet sie, sich zu erheben.

2. Szene.

Ort der Handlung: Eine Höhle in einer Wüste.

Thyestes ist aus seinem Verstecke herausgetreten und macht sich über sein lasterhaftes Leben bittere Vorwürfe. Er hört Schritte nahen und zieht sich sofort in das Innere seiner armseligen Behausung zurück. Die Herankommenden sind Peneus und Philisthenes. Auf den Ruf seines alten Freundes hin erscheint Thyestes wiederum am Eingange seiner Höhle. Als er die Nachricht von der so plötzlichen Sinnesänderung seines Bruders erfährt, wird es auch ihm anfangs schwer, ihr Glauben zu schenken. Atreus will ihm verzeihen und noch dazu Anteil an der Regierung gewähren? Zugleich kommt ihm das Glück der Einsamkeit im Gegensatz zu dem sorgenschweren Leben am Hofe zum Bewußtsein. Er will deshalb auf die Königskrone lieber tausendmal verzichten als auf den Frieden in seinem Herzen. Aber auf das Zureden des Peneus und das Drängen seines Sohnes hin läßt er sich doch bestimmen, mitzugehen. Er ist ja jetzt moralisch geläutert und wird deshalb die Gefahren des Lebens leichter überwinden können.

Crowne läßt also hier im Gegensatz zu Seneca den Thyestes in einer Wüste sich versteckt halten, nicht in Wäldern. Ferner stellt er zum Unterschied vom lateinischen Original das Abholen des Thyestes auf der Bühne dar, ahmt jedoch zu gleicher Zeit in diesem Auftritte den 1. Teil des III. Aktes der lateinischen Tragödie nach, wo Thyestes, schon ganz nahe am Palaste seines Bruders angelangt, gerne dem Hofe den Rücken kehren möchte, da er sich in seiner Einsamkeit glücklicher fühlte als in dem prunkvollen Leben, und auch nur durch flehentliches Bitten zu bewegen ist, sich seinem Bruder zu nähern. Ja, Crowne's Thyestes spricht dabei Worte aus, die im Grunde nur eine Übersetzung aus Seneca (III. Akt) sind. Wir wollen die betreffenden Verse der englischen und antiken Tragödie folgen lassen:

> Things are miscall'd. I ne're was blest till now:
> When I was great, I had not one delight:
> Who needs a Guard for safety, ne're are safe:
> And who needs watching, has but little rest.

Sen. III, 446 ff. Thy.:

Mihi crede, falsis magna nominibus placent,
frustra timentur dura, dum excelsus steti,
numquam pavere destiti atque ipsum mei
ferrum timere lateris.

Sen. III, 458 Thy.:

somnosque non defendit excubitor meos;

What dwelling so uneasy as is his,
Who in a thousand Rooms can take no rest,
Till his proud Palace has beat back a Sea,
And lifted up a Forrest on its brow?

Sen. III, 459/60 Thy.: . . . et retro mare
iacta fugamus mole.

Sen. III, 464/65 Thy.: . . . nulla culminibus meis
imposita nutat silva.

Say Poyson come not in a Princes Cup,
Care will, and that's as bad; say Care shou'd not,
Intemperance may, which is as bad as both,
A lingering Poyson that consumes our time,
Our Nights in drunkenness, our Days in sleep.

Sen. III, 453 Thy.:

venenum in auro bibitur . . .

Sen. III, 466/67 Thy.: . . . nec somno dies
Bacchoque nox iungenda pervigili datur.

Thy. zu Phil.:

For thy dear sake alone I fear to go.

Sen. III, 485/86 Thy. zu seinen Söhnen:

Pro me nihil iam metuo: vos facitis mihi
Atrea timendum.

IV. Akt.

1. Szene.

Ort der Handlung: Mykenae.

Mit Philisthenes und Peneus kommt Thyestes in seiner Vaterstadt an. Überaus große Freude beseelt sein Herz beim Wiedersehen seines

Geburtsortes mit seinen altehrwürdigen Riesentürmen. Alle Einwohner bringen ihm ihre Huldigung entgegen, doch wehe! — mit ihnen kommt auch Atreus. Bei der Erinnerung an seinen Bruder verzögert er seine Schritte; er möchte wieder zurück in die Wüste, die ihm mehr Sicherheit gewährte als der Königsthron. Doch um seines Sohnes willen zieht er weiter im Vertrauen auf die Götter. Beim Anblicke seines Bruders ergreift den Atreus die alte Wut, und er vergleicht seine ungeduldige Blutgier mit der eines Ebers. Doch jetzt gilt es, durch Verstellung den Thyestes in die Falle zu locken! Atreus begrüßt seinen Bruder in der herzlichsten Weise, und als dieser vor ihm auf die Kniee niedersinkt, bittet er ihn inständig, sich doch zu erheben und ihn zu umarmen. Philisthenes wird ebenso liebevoll empfangen. Hierauf bietet der gleisnerische Pelopide seinem in Bettlerkleider gehüllten Bruder feine Gewänder und seine Königskrone an, die er sich vom Haupte nimmt. Doch Thyestes weigert sich, das königliche Abzeichen anzunehmen, da er ein bescheidenes Leben dem eines Herrschers vorzieht.

Ærope kommt mit ihrem Hofgefolge dazu. Kaum hat sie ihren Entehrer erblickt, so kann sie nicht umhin, ihrem Abscheu vor ihm Ausdruck zu verleihen und von ihm zu verlangen, er solle ihre Unschuld vor dem Könige bezeugen. Reumütig gesteht Thyestes ein, er habe die Ærope vergewaltigt. Atreus jedoch will allen verzeihen. Seinem Bruder bietet er die Krone, der Königin sein Herz und dem Philisthenes seine Tochter an. Frieden mit all seinen segensreichen Folgen soll über das Land herrschen! Alle entfernen sich hierauf mit Ausnahme des Philisthenes, dem sich Antigone in die Arme wirft. Beide drücken ihre unaussprechliche Freude über ihr so großes, unerhofftes Glück aus.

Diese 1. Szene des IV. Aktes ist eine genaue Nachahmung des III. Aktes der lateinischen Tragödie; nur kommt bei Crowne noch Ærope hinzu, wie auch am Schlusse die Liebesgeschichte zwischen Philisthenes und Antigone noch hereinspielt. Doch sind die Heimkehr des Thyestes mit seinem Sohne (und allerdings auch mit Peneus), ferner die Begegnung mit dem heuchlerischen Atreus (wenn auch bei Seneca der Ort ganz unmittelbar am Palaste gedacht werden muß), dann auch die Worte, welche dabei gewechselt werden, und die Art und Weise der gegenseitigen Begrüßung genau dem III. Akte des lateinischen Originals nachgeahmt, wobei sich der englische Dichter teils Erweiterungen gestattet, teils aber auch den Text seines Vorbildes ziemlich wörtlich übersetzt. Man sehe sich folgende Stellen an:

Thy.: I feel my lov'd, long look'd for Native Soyl

. . . .

And oh! my weary Eyes . . . .
. . . .
Now rest themselves upon the Royal Towers.
Oh! sacred Towers, sacred in your height,
Sacred, because you are the work of Gods;
Your lofty looks boast your Divine descent.

Sen. III, 406 ff. Thy.:
tractum soli natalis . . .
. . . cerno, Cyclopum sacras
turres, labore maius humano decus.

Thy.: And see all Argos meets me with loud shouts.
Phil.: Oh! joyful sound.
Thy.: But with them Atreus too.

Sen. III, 411/12 Thy.:
occurret Argos, populus occurret frequens —
sed nempe et Atreus.

Phil.: What ails my Father, that he stops and shakes,
And now retires?

Sen. III, 429/30 Plisth.:
Quae causa cogit, genitor, a patria gradum
referre visa?

Thy.: Return with me, my Son,
And old Friend Peneus, to the honest beasts,
And faithful desart, and well seated Caves.

Sen. III, 412 ff. Thy.: . . . repete silvestres fugas
saltusque densos potius et mixtam feris
similemque vitam.

Atr.: The beast is snar'd! — and I'm as fierce for prey,
As the big Spartan Dog, when the fell Bore
Laggs within reach of his long stretching neck.
He breaks the Couples, from the Huntsman gets,
And knows no master but his love to bloud.
My love to bloud will from my Fraud get loose:
But what a thing he is? Exile and Grief

Serve him so slovenly up to my Board,
It palls my Stomach; but I'le garnish him
With Princely Robes. — Oh! Brother! to my Arms —
My Arms, dear Brother; render me your long
Desir'd Embrace.

Sen. III, 494 ff. Atr.: . . . venit in nostras manus
tandem Thyestes . . .
vix tempero animo, vix dolor frenos capit.
sic, cum feras vestigat et longo sagax
loro tenetur Umber . . .
cervice tota pugnat et gemitu vocat
dominum morantem seque retinenti eripit:
cum sperat ira sanguinem, nescit tegi;
tamen tegatur. aspice, ut multo gravis
squalore vultus obruat maestos coma,
quam foeda iaceat barba . . .
. . . complexus mihi
redde expetitos.

Atr.: Away to everlasting banishment
The odious memory of all moments past,
And all their Progeny.

Thy.: I had prepar'd
Excuses for my Crimes, and what were truth;
But this amazing Piety and Love
Render me past excuse, the worst of men.

Sen. III, 509 ff. Atr.: . . . quidquid irarum fuit
transierit; ex hoc sanguis ac pietas die
colantur, animis odia damnata excidant.

Thy.: Diluere possem cuncta, nisi talis fores.
sed fateor, Atreu, fateor, admisi omnia
quae credidisti. pessimam causam meam
hodierna pietas fecit.

Atr.: And rise! oh, rise to my embrace! what means
This low unfitting posture?

Thy.: It means more
Than words speak; I never kneel'd before.
Then guess the honour I wou'd pay to you.

Sen. III, 521 22 Atr.: . . . a genibus manum
aufer meosque potius amplexus pete.

Sen. III, 517 18 Thy.: . . . supplicem primus vides;
hae te precantur pedibus intactae manus.

Atr.: Now dear Philisthenes! Thy arms, sweet Youth.
. . . .
No, hang upon my Neck, thou art my Son. .

Sen. III, 523 24 Atr.:
vos quoque, senum praesidia, tot iuvenes, meo
pendete collo.

Atr.: Still there are Clouds that darken my Delight,
My Brothers Garments, — Brother spare my Eyes,
And with these Royal Ornaments conceal
These Reliques of deceas'd unhappiness.
. . . .
With these Ornaments receive my Crown.

Thy.: If my more fitting Garb offend your Eyes,
Let me lye hid among th'attending Crowd.

Sen. III, 524 ff. Atr.: . . . squalidam vestem exue
oculisque nostris parce et ornatus cape
pares meis laetusque fraterni imperi
capesse partem.

III, 531 ff. Thy.: . . . regiam capitis notam
squalor recusat noster . . .
. . . liceat in media mihi
latere turba.

Thy.: In lessening your own self, you lessen me.

Sen. III, 538 Atr.:
Fratem potiri gloria ingenti vetas?

Atr.: It is more great to give, than wear a Crown.

Thy.: And to refuse more glorious than to give;
That is the share of greatness I will chuse;
And you invited me to take my share.

Sen. III, 529 Thy.:
habere regnum casus est, virtus dare.
Sen. III, 539/40 Thy.:
Tua iam peracta gloria est, restat mea:
respuere certum est regna consilium mihi.

Atr.: Now let the Trumpets reparation make.
For frightning Argos with the sounds of War,
And set hearts dancing to the sounds of Peace.
Sen. v. 574 ff. Chor:
iam silet murmur grave classicorum,
iam tacet stridor litui strepentis:
alta pax urbi revocata laetae est.

Atr.: Let the pale Mothers trembling for their Babes,
Now dandle 'em in their Arms with smiling Cheeks.
Return the Husbands back to their young Wives,
And let not Armour hinder their embrace.
Let Swords wear Rust, the Livery of Peace,
. . . .
Sen. v. 563 ff. Chor:
pallidae natos tenuere matres;
uxor armato timuit marito,
cum manum invitus sequeretur ensis,
sordidus pacis vitio quietae.

2. Szene.

Ort der Handlung: Ein Tempel.

Atreus. Ærope, Thyestes, Philisthenes, Antigone und Peneus betreten in zahlreicher Begleitung den Tempel, um die Hochzeitszeremonien der beiden Stiefgeschwister zu feiern. Als nach der Vermählung die Anwesenden das Heiligtum verlassen wollen, vertraut Atreus die Antigone der Königin an und bittet Philisthenes, im Tempel auf ihn zu warten; er werde gleich wiederkommen. Alle entfernen sich hierauf; Philisthenes folgt dem König; er will ihm nämlich das Geleite geben. Kurz darauf wird jedoch der Jüngling gebunden von Priestern in den Tempel geschleppt. Der nichts Gutes ahnende Philisthenes schleudert seinen Peinigern grobe Schmähworte ins Gesicht, nennt sie Schelme und Lügner und macht ihnen und all ihren Genossen arge Vorwürfe über ihre ge-

meinen Absichten. Kaum hat der Jüngling die Schreckensnachricht vernommen, daß er geopfert werden solle, da erscheint Atreus und gibt auf die Frage des Philisthenes, warum er ihn denn habe binden lassen, zur Antwort, er wolle ihn als den Sohn des Thyestes ermorden und dann seinem Vater als Speise vorsetzen — eine entsetzliche Offenbarung für den Jüngling. Zitternd beschwört er Atreus, Mitleid mit ihm zu haben, um so mehr als doch das Beben des Palastes ein deutliches Zeichen für den Zorn der Götter über eine solche Tat sei, aber umsonst. Da nimmt der beherzte Sohn des Thyestes in Gedanken Abschied von Antigone. Der grause Pelopide befiehlt hierauf den Priestern, die nötigen Vorbereitungen zum Opfer zu treffen, und erdolcht dann den Jüngling, der ihm mit männlichem Mute die Brust zum tödlichen Streiche darbietet.

Zum Unterschied von Seneca wird in dieser Szene Philisthenes auf der Bühne ermordet. Die Art und Weise jedoch, wie der Jüngling getötet wird, stimmt mit dem Berichte des Nuntius im IV. Akte des lateinischen Originals überein; denn hier wie dort wird das Opfer im Heiligtume (bei Seneca ist es ein Hain) von Atreus selbst vollzogen, wobei seine Priester ihm behilflich sind. Ferner werden hier dem Unglücklichen ebenfalls die Augen verbunden, und das Opfer geht auch in allen Förmlichkeiten ganz analog dem Botenberichte vor sich, und dabei erbebt bei Crowne wie beim römischen Dichter der Tempel. Man sehe sich folgende analogen Stellen an:

Phil.: Your Palace nods . . .
The Temple Columns bend . . .
Sen. IV, 696/97 Nunt.: . . . tota succusso solo
nutavit aula, . . .

Atr.: Bind with a purple band the Victims head:
Prepare the Incense, Fire, Knife, Wine and Meal.
Sen. IV, 686 ff. Nunt.:
et maesta vitta capita purpurea ligat:
non tura desunt, non sacer Bacchi liquor
tangensque salsa victimam culter mola.

Im englischen Drama erfährt Philisthenes von dem Wüterich, daß er seinem Vater als Mahl aufgetischt werden soll, während bei Seneca Atreus im V. Akte bedauert, daß die Kinder des Thyestes ihr Los nicht wußten:

v. 1065 ff.: . . . omnia haec melius pater
fecisse potuit, cecidit in cassum dolor:
scidit ore natos impio, sed nesciens,
sed nescientes.

Der römische Dichter ist also in diesem Punkte dezenter als Crowne.

V. Akt.

Ort der Handlung: Der Hof des Atreus.

Der V. Akt enthält das entsetzliche Bankett. Atreus und Thyestes sitzen bei dem scheußlichen Mahle. Thyestes bemerkt mit Grauen, daß alles, was er genossen hat, in ihm zu seufzen beginnt. Die Haare stehen ihm vor Schreck zu Berge. Doch Atreus sucht ihn zu beruhigen und lädt ihn zum Trinken ein. Thyestes hat schon einige Male von dem unheilvollen Getränke genossen. Als er dann noch einmal einen Schluck aus dem Pokale tun will, erlöschen alle Lichter, die Tafel zerfällt in Stücke, und das Rollen des Donners verkündet den Groll der Götter: Jetzt wird alles offenbar. Mit höhnischen Worten teilt Atreus dem Schlimmes ahnenden Thyestes mit, daß er von seinem eigenen Sohne gegessen und von seinem Blute getrunken habe. Thyestes ist entsetzt über eine solch abscheuliche Rache. Doch sein Bruder geht noch weiter: Er läßt die Tore des Tempels öffnen, wo nun der unglückselige Vater die blutigen Überreste seines Sohnes erblickt.

Zu dieser gräßlichen Szene kommt Antigone hinzu, und als sie die Wahrheit der unglaublichen Bluttat, von der man ihr schon berichtet hat, vor ihren Augen klar bewiesen sieht, fällt sie neben der Leiche ihres Geliebten zu Boden und bricht in einen herzzerreißenden Jammer aus. Sie nimmt einen ganz verstörten Blick an und erdolcht sich, ohne sich von Atreus zurückhalten zu lassen, dem, wie er gesteht, nichts in der Welt ihren Verlust ersetzen könne.

Auch Ærope erscheint mit Agamemnon und Menelaus, um Zeugin des Vorgefallenen zu werden. Ihr Schmerz wird noch dadurch erhöht, daß Atreus immer noch nicht an ihre Unschuld glaubt. So viel Schmach und Unglück vermag sie nicht zu ertragen: Zuerst tötet sie den Thyestes, ihren Schänder, dann sich selbst.

Zum Schlusse macht Atreus den Peneus für alles Blutvergießen verantwortlich und jagt ihn davon. Er glaubt, zu dieser Handlungsweise berechtigt zu sein; denn die Götter treiben ja auch, meint er, ganz nach ihrem Belieben ihr grausames Spiel mit den Menschen.

Der 1. Teil dieses V. Aktes ist der Schlußszene des lateinischen *Thyestes* genau nachgeahmt. Auch bei Crowne singt Thyestes ein — allerdings nicht wiederzugebendes —

Lied[1]) bei dem Bankett. Der englische Dichter hat dabei wiederum sehr viele Stellen aus Seneca übersetzt, die wir mit den entsprechenden lateinischen Versen vergleichshalber hierhersetzen wollen:

Thy.: This to the Gods for this most joyful day.
(Thy. pours some wine on the ground.)
Sen. V, 984 Thy.:
. . . paternis vina libentur deis.

Thy.: See! from my Head my Crown of Roses falls.
My Hair, though almost drown'd beneath sweet Oyls,
With strange and sudden horrours starts upright.
Something, I know not what, bids me not eat;
And what I have devour'd, within me groans,
I fain wou'd tear my breast to set it free.
Sen. V, 947 ff. Thy.:
vernae capiti fluxere rosae,
pingui madidus crinis amomo
inter subitos stetit horrores.
Sen. V, 1000/01 Thy.:
quid tremuit intus? sentio impatiens onus
meumque gemitu non meo pectus gemit.
Sen. V, 1044 Thy.: . . . ferro liberis detur via.

Thy.: And I have catch'd the eager thirst of tears,
Which all weak Spirits have in misery.
Sen. V, 953 Thy.:
flendi miseris dira cupido est.
Sen. V, 966/67 Thy.: . . . subitos fundunt
oculi fletus.

Thy.: What ails me? I cannot heave it to my Lips.
. . . .
The Wine will not come near my Lips.
Sen. V, 985 ff. Thy.: . . . sed quid hoc? nolunt manus

---

[1]) Der "*Song at Atreus his Banquet*" ist an den Anfang der Tragödie gedruckt worden.

parere . . .
admotus ipsis Bacchus a labris fugit.

Bühnenanweisungen: A clap of Thunder, the Table oversets, and falls into pieces; all the lights go out.

Sen. V, 989 ff. Thy.:
et ipsa trepido mensa subsiluit solo.
vix lucet ignis; . . .
quid hoc? magis magisque concussi labant
convexa caeli.

Thy.: Nature is choak'd with some vast Villany,
And all her Face is black.
Sen. V, 995 Thy.:
fugit omne sidus.

Thy.: The Sky is stun'd, and reels 'tween Night and Day.
Sen. V, 990/91 Thy.: . . . ipse quin aether gravis
inter diem noctemque desertus stupet.

Thy.: Old Chaos is return'd.
Sen. V, 831/32 Chor: . . . iterumque deos
hominesque premat deforme chaos.

Atr.: . . . he and all the Gods may flye for shame;
Sen. V, 1035 Thy.:
Hoc est deos quod puduit . . .

Atr.: Nature cou'd see that sight, and not be sick.
Sen. V, 1006/07 Thy.: . . . sustines tantum nefas
gestare, Tellus?

Thy.: For Hell has bounds, thy wickedness has none.
Atr.: My just rewards of wickedness have none.
Sen. V, 1052/53 Atr.:
Sceleri modus debetur ubi facias scelus,
non ubi reponas.

Thy.: Revenge the Heavens plunder'd of their light:
Compose of lightning a false dreadful day,

And take no aim, but dart it at us both;
Hit one of us, and t'is no matter which,
You strike the wickedst man that lives on Earth.
You will be merciful in burning me,
Make me become my dear Son's Funeral pile.

Sen. V, 1085 ff. Thy.: . . . vindica amissum diem.
iaculare flammas, lumen ereptum polo
fulminibus exple. causa, ne dubites diu,
utriusque mala sit; si minus, mala sit mea:
me pete, trisulco flammeam telo facem
per pectus hoc transmitte — si natos pater
humare et igni tradere extremo volo,
ego sum cremandus.

Thy.: All Gods have left us . . .
Sen. V, 1021 Thy.:
fugere superi . . .

Thy.: And with a Sword I fear to end my grief,
Lest I in my own bosom stab my Son.
Sen. V, 1046 47 Thy.: . . . sustine, infelix, manum,
parcamus umbris.

Atr.: But now these Tears confess I have thy Soul,
And now I'm well rewarded for my pains.
Sen. V, 1097/98 Atr.: . . . perdideram scelus,
nisi sic doleres.

Thy.: What was my poor Sons fault?
Atr.: That he was thine.
Sen. V, 1100 Thy.:
Quid liberi meruere? Atr.: Quod fuerant tui.

Thy.: Bear witness Gods! . . .
. . . .
Atr.: What Gods? the Guardians of Nuptial Beds?
Sen. V, 1102 03 Thy.: Piorum praesides testor deos.
Atr.: Quin coniugales?

Thy.: Must sin with sin be punish'd?

Sen. V, 1103 Thy.:
Scelere quis pensat scelus?

Atr.: All these are tears of rage,
'Cause I'm aforehand with thee in this sin.
Thou with my Children wou'dst have treated me,
But that thou wert afraid they were thy own
Incestuous Bastards all.

Sen. V, 1104 ff. Atr.:
Scio quid queraris: scelere praerepto doles,
. . . fuerat hic animus tibi
instruere similes inscio fratri cibos
et adiuvante liberos matre aggredi
similique leto sternere — hoc unum obstitit:
tuos putasti.

Thy.: I've done with thee,
And leave thee to the Gods for punishment.

Sen. V, 1110 11 Thy.: Vindices aderunt dei;
his puniendum vota te tradunt mea.

Atr.: Open the Temple Gates . . .

Sen. V, 901 02 Atr.: . . . turba famularis, fores
templi relaxa . . .

Das Ergebnis der angestellten Vergleichung ist folgendes:

Crowne					Seneca
Der 1. T.	des	I.	Aktes	entspricht	dem I. Akte
„ 2. „	„	I.	„	„	dem Beginn des II. Aktes
„ 4. „	„	I.	„	„	dem 2. T. des II. Aktes
„ 5. „	„	I.	„	„	den letzten Versen d. Chors (II.)
die 2. Sz.	„	II.	„	„	teils dem II., teils dem III. Akte
der 3. T. der 1. Sz.	„	III.	„	„	dem III. Akte (2. Sz.)
die 2. Sz.	„	III.	„	„	dem III. Akte (1. Sz.)
die 1. Sz.	„	IV.	„	„	dem III. Akte
der 1. T.	„	V.	„	„	dem V. Akte.

Crowne hat sich also insbesondere vom II. und III. Akte des lateinischen Originals beeinflussen lassen.

Was die Hauptfabel anlangt, so hat der englische Dramatiker mit seinem römischen Vorbilde folgendes gemeinsam:

Der von der Unterwelt durch eine Furie in den Palast des Atreus getriebene Geist des Tantalus entfacht die Wut des Atreus. Dieser ruft seinen wegen des begangenen Ehebruches vertriebenen Bruder zurück, heuchelt ihm gegenüber Versöhnung, bietet ihm die Hälfte seines Reiches an und regaliert ihn mit dem Fleisch und Blut seines mit Ærope erzeugten Sohnes (d. h. bei Seneca sind es drei Söhne). Dabei spielt auch der goldene Widder eine Rolle. In allen anderen Einzelheiten der Haupthandlung aber weicht Crowne von Seneca ab.

Die Vergewaltigung der Ærope durch Thyestes erinnert nicht wenig an die 88. Fabel Hygin's; denn wie dort Thyestes die Pelopia vergewaltigt, und diese sich aus Schande später den Tod gibt, so hegt auch hier Ærope gegen Thyestes, ihren Entehrer, eine überaus große Abneigung. Ob der englische Dichter tatsächlich an jene Erzählung Hygin's gedacht hat, läßt sich nicht nachweisen.

Die Liebesepisode zwischen Philisthenes und Antigone wird wohl die eigene Erfindung Crowne's sein.

Auf die Vermutung der Herausgeber Crowne's vom Jahre 1874, daß der englische *Thyestes* bis zu einem gewissen Grade vielleicht eine Übersetzung sei, können wir jetzt die Antwort geben, daß der englische Dichter rund 200 Verse aus dem lateinischen Originale herübergenommen hat.[1]) Dabei verdient aber die Tatsache hervorgehoben zu werden, daß Crowne mit der Verteilung der einzelnen Szenen und Aussprüche sehr frei verfahren ist, und daß er es verstanden hat, den Gedanken Seneca's oft in sehr schönem, ausdrucksvollem Englisch wiederzugeben.

Vergleichen wir den Text der englischen Thyestestragödie mit den beiden englischen Übersetzungen des Originals, so müssen wir zu dem für Crowne rühmlichen Schlusse kommen, daß er die lateinische Quelle selbst benutzt hat.

---

[1]) Ganz genau läßt sich die Anzahl der übersetzten Verse nicht angeben, da Crowne sehr viele kleine Versstücke verwendet hat: auf keinen Fall aber beträgt die Gesamtzahl mehr als 200.

Die Charaktere schildert uns Crowne in derselben Weise wie Seneca. Nur ist zu bemerken, daß Atreus in einer Szene [1]) zu Tränen gerührt wird und im letzten Akte eine so ideale Vaterliebe seiner Tochter gegenüber bekundet, daß man darüber staunen muß. Crowne hat sich hier einer starken Verzeichnung des Charakters jenes Pelopiden schuldig gemacht; denn diese beiden Züge können nie und nimmer zu dem Bilde eines Mannes stimmen, der wutschnaubend und rachesinnend, heuchlerisch und spitzfindig, frevlerisch und kein Mittel scheuend, auf die Bestrafung seines Bruders ausgeht und die denkbar scheußlichste Art der Rache anwendet.

Thyestes dagegen erscheint in der englischen Tragödie als derselbe reumütige Sünder wie der allen verführerischen Glanz meidende Philosoph bei Seneca; nur ist sein Verbrechen im englischen Drama größer als im lateinischen Original, da er ja hier die Ærope vergewaltigt hat.

Dadurch wird aber das Bild der Ærope bei Crowne reiner; sie ist ihrem Gemahle treu ergeben, leidet furchtbare Qualen unter dem Verdachte des Atreus, hängt mit inniger Liebe an ihrer Antigone, verabscheut aber ihren Schänder und tötet ihn aus Rache und zuletzt sich selbst aus Gram über ihr unverschuldetes Leid.

In Antigone und Philisthenes sehen wir zwei treue Liebhaber, denen ihre Leidenschaft über alles geht. Der Jüngling ist gerade so leichtgläubig und unvorsichtig wie der Philisthenes Seneca's.

Der Charakter des Peneus ist aus dem des Thyestes, des satelles und des Chors bei Seneca zusammengesetzt; denn er ist der Vertreter ihrer Ansichten. Er ist dem Thyestes treu ergeben und hält es nicht für unrecht, den Bruder des Königs in seinem Unglücke gegen den Befehl des Atreus zu unterstützen.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, ob Crowne die Schrecklichkeit des Stoffes gemildert hat. Genest meint, das Bankett sei im englischen Drama bei weitem nicht so furchtbar

---

[1]) I, 1. Sz., 3. T.

wie in der lateinischen Tragödie.[1] Wie Ward[2]. so können auch wir dieser Ansicht nicht beipflichten. Wir haben gesehen, daß bei Crowne sowohl als bei Seneca Atreus und Thyestes bei der entsetzlichen Mahlzeit sitzen, und daß Atreus seinen unglücklichen Bruder in derselben Weise verhöhnt wie in der römischen Tragödie. Warum sollte also das Bankett im englischen Stücke weniger grauenhaft sein? Es lassen sich höchstens zwei Tatsachen finden, die man bei Crowne als eine Milderung der Greuel betrachten könnte. Erstens tötet in der englischen Tragödie Atreus nur einen Sohn, zweitens fällt auch der zu sehr ins einzelne gehende und uns ganz mit Grausen erfüllende Bericht über die Hinschlachtung der Opfer weg. Aber wenn wir bedenken, daß bei Crowne Atreus den Philisthenes auf der Bühne erdolcht und ihm sogar vorher noch sein schreckliches Los mitteilt; wenn wir uns daran erinnern, daß Antigone und Ærope Selbstmord begehen, daß die Königin ihren Vergewaltiger tötet, und daß die Liebe zwischen Antigone und Philisthenes doch eigentlich blutschänderisch ist und uns infolgedessen anekelt; wenn wir uns schließlich noch jene Szenen ins Gedächtnis zurückrufen, wo Atreus seine Gemahlin eine Hure nennt und ihre Kinder die "*eruptions of a burning whore more hot than Ætna*", und wo Ærope ihrer Tochter gesteht, sie sei von Thyestes vergewaltigt worden —, dann kann für uns doch sicher kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß das lateinische Original viel dezenter genannt werden muß als seine englische Nachbildung, welche die Atmosphäre der berüchtigten englischen Restaurationszeit nicht verleugnen kann.

Wollen wir gerecht sein, so werden wir anerkennen müssen, daß sich dem Crowne'schen Stücke auch manche Schönheiten nachrühmen lassen. Wie die Aussprüche Seneca's oft in markiger Sprache wiedergegeben sind[3], so hat der

---

[1] *Account of the Engl. St.* I. 292/93: "*The business of the banquet is considerably softened.*"

[2] *Engl. Dram. Lit.* III. 402: "*The spectator is spared none of the horrors of the gruesome myth.*"

[3] Einen Beweis dafür hat bereits Chambers geliefert, der den

englische Dichter auch öfters seinen eigenen Gedanken einen echt poetischen Ausdruck verliehen. Man erinnere sich der prächtigen Liebesszene zwischen Philisthenes und Antigone und insbesondere der Abschiedsworte des Mädchens (II, 1)!

Am Schlusse des III. Aktes legt Crowne dem Thyestes die eines Shakspere würdigen Worte in den Mund:

"For who will Virtue follow, and obey,
If when she is their Guide, men lose their way?"

Und in der 1. Szene des IV. Aktes spricht Thyestes die wirklich schönen Worte:

"Trees shelter man, by whom they often dye,
And never seek revenge."

Dort findet sich auch jene Stelle, die ein glücklich erfundenes Bild entwickelt:

Phil.: Oh! look upon the Splendour of a crown,
See from the rising King it dawns this way;
Oh! look upon it Father!
Thy.: Yes, I do,
As I have often looked upon the Sun,
When I have seen him heave a thousand Waves
In brimming Spouts, up to his Lips to drink,
To spit 'em all in the Seas Face again,
Or on some Desart, where they only serv'd
To cool a while the thirst of burning Sands.
So are we all by Royal splendour suck'd
Up to the Clouds, to be let fall again
Upon some dreadful unexpected Fate.
Pen.: True Race of Tantalus! who Parent like
Are doom'd in midst of plenty to be starv'd.
His Hell and yours differ alone in this;
When he wou'd catch at joys, they flye from him,
When Glories catch at you, you fly from them.

Die langen Reden, die wir in der englischen Tragödie finden, erinnern sehr an das lateinische Original, bei dem es

---

Schlußmonolog des I. Aktes und die Eingangsworte des IV. Aktes der Aufnahme in seine *Cyclop. of Engl. Lit.* (II, 89) für würdig erachtet hat.

bisweilen schwer ist, zwischen Monologen und langen Dialogen zu unterscheiden. Bei genauer Prüfung kann man im Senecaschen Drama, von den Chören abgesehen, 7 tatsächliche Monologe herausfinden, von denen 2 auf den I., 1 auf den II., dann noch je 2 auf den III. und IV. Akt treffen. Bei Crowne haben wir an wirklichen Monologen im I. Akte 4, im II. 3, im III. und IV. Akte je 6 und im V. Akte nur 1, also im ganzen 20. Interessant dürfte noch die Tatsache sein, daß, wenn wir von Kyd absehen, von allen anderen Nachahmern des lateinischen *Thyestes* nur Crowne die Stimmungsfiguren, nämlich den Geist des Tantalus und die Megara, beibehalten hat.

C. Romanische Literaturen.

1. Der Thyeste von Monléon (1633).

Der Inhalt dieser Tragödie ist kurz folgender:

Atrée läßt den fern von ihm weilenden Thyeste, der im Ehebruche mit seines Bruders Gemahlin Mérope zwei Kinder, namens Théandre und Lysis, gezeugt hatte, ins Reich zurückrufen, angeblich, um sich mit ihm wieder auszusöhnen. Thyeste geht in die Falle und schickt sogar seine beiden Kinder als Geiseln zu Atrée, noch bevor er sich selbst zu ihm begibt. Nachdem dieser zuerst den Théandre und Lysis durch Mélinthe, die von ihm bestochene Vertraute der Mérope, hat vergiften lassen, stellt er seine unglückliche Gemahlin vor die Wahl, sich zu erdolchen oder zu vergiften. Sie greift nach dem Becher. Kaum hat sie ihr Leben ausgehaucht, so langt der von traurigen Ahnungen erfüllte Thyeste an, wird von Atrée mit seinen eigenen Kindern Théandre und Lysis bewirtet und soll nun nach Beendigung des schrecklichen Mahles mit seinem Bruder noch den Versöhnungstrunk tun. Thyeste setzt den mit dem Blute seiner Kinder gefüllten Pokal an die Lippen, wird jedoch in demselben Augenblicke von schrecklicher Angst befallen, ruft nach seinen Kindern, — wird aber von Atrée mit der entsetzlichen Nachricht überrascht, daß er sie gegessen habe. Zum Beweise hierfür werden ihm die blutigen Überreste seiner Söhne gezeigt.

Diese Tragödie wurde bereits sehr eingehend auf ihre Quelle hin untersucht.[1] Lüst weist im einzelnen nach, daß „vor allem der zweite, dritte und vierte Akt, und außerdem einige unbedeutende Nebenumstände aus dem Stücke des

[1] Lüst, *Monléon in seinem Thyeste als Nachahmer Seneca's*, 1887.

Seneca in das des Monléon übergegangen sind, und daß die Entlehnungen aus dem alten Dichter zunächst eine Stelle im ersten, vierten und fünften Akte des modernen Dichters gefunden haben". Im übrigen verweise ich auf die Arbeit Lüst's, der das Thema, das er sich gestellt, erschöpfend behandelt hat.

2. Der Atrée et Thyeste Crébillon's (1707).

Schon öfters ist der Versuch gemacht worden, einen Vergleich zwischen dieser Tragödie und dem *Thyestes* Seneca's anzustellen.

Crébillon selber hat es unterlassen, genauere Angaben über das Verhältnis seines Stückes zu dem lateinischen Original zu machen. Er bemerkt nur im allgemeinen [1]: *«Pour ne point offrir Atrée sous une figure désagréable, je fais enlever Ærope aux Autels mêmes . . . J'ai altéré par-tout la Fable pour rendre sa vengeance moins affreuse; et il s'en faut bien que mon Atrée soit aussi cruel que celui de Sénèque. Il m'a aussi suffi de faire craindre pour Thyeste toutes les horreurs de la Coupe que son frère lui prépare: et il n'y porte pas seulement les lèvres.»*

Im Jahre 1722 wurde Crébillon's Stück einer Kritik unterzogen, die unter dem Namen einer Melle Barbier erschien [2], in Wirklichkeit aber Pellegrin zum Verfasser hat, wie von den Brüdern Parfaict behauptet wird. In seiner Besprechung der Tragödie hebt Pellegrin hervor, daß Crébillon dem lateinischen Original viele Züge entlehnt habe, und er fährt dann fort: *«Il en a même imité l'action principale, mais il s'est rendu original lui-même dans les épisodes: j'avoue que la fable, moins simple que celle de Sénèque, a quelque chose de plus grand et de plus terrible.»* [3] Was den Ausgang anlange, so meint Pellegrin, Atreus erreiche bei dem lateinischen Dichter seine Absicht, während sein Racheplan bei Crébillon zweimal zerstört werde.

---

[1]) S. das Vorwort zur 2. Aufl. seines Stückes.

[2]) *Dissertation critique sur la Tragédie d'Atrée et Thyeste*, im *Recueil des Saisons littér.* Rouen). p. 1—142. Einen Auszug aus dieser Kritik geben die Brüder Parfaict, *Hist.* XIV, 427 ff.

[3]) Parfaict, *Hist.* XIV, 428.

Lessing hat sich damit begnügt, im wesentlichen nur eine Inhaltsangabe der beiden Stücke zu geben und darauf hinzuweisen, daß die 3. Szene des I. Aktes „zum Teil eine Nachahmung des lateinischen Dichters" sei.[1] Am Schlusse seiner Analyse fügt er dann noch die folgende Bemerkung hinzu: „Nach meinem Urtheile kann man dem Hrn. Crébillon wohl weiter nichts vorwerfen, als daß er seinen Atreus und Thyest ein wenig zu neumodisch gemacht; daß er die Haupthandlung mit einer unnötigen Episode geschwächt, und das Ganze durch die Einführung so vieler Vertrauten . . . matt gemacht habe. Wie weit er aber überhaupt unter dem Schrecklichen des lateinischen Dichters geblieben sey, wird man schon von sich selbst abgenommen haben. Er hat die stärksten Züge in seinem Muster unberührt gelassen, und außer dem so gelinderten Hauptinhalte, kaum hier und da einige glänzende Gedanken von demselben geborgt. Doch auch diese hat er oft ziemlich gewässert, und die Stärke gar nicht gezeigt, mit welcher der ältere Corneille die schönsten und prächtigsten Gedanken der römischen Trauerspiele in seine überzutragen wußte. Einigemal ist es ihm so ziemlich gelungen, besonders bey dem agnosco fratrem, welches er durch folgende Zeile ausgedrückt hat:

A. *Méconnais-tu ce sang?* Th. *Je reconnais mon frère.*

Auch noch eine Stelle hat er sehr wohl anzuwenden gewußt, und zwar eine solche, welche manchem Ausleger des alten Dichters selbst nicht recht verständlich gewesen ist. Ich meine die 1052te Zeile:

Sceleri modus debetur, ubi facias scelus,
Non ubi reponas — —

welche er sehr kurz und schön so übersetzt hat:

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance."[2])

Wie Lessing, so ist auch die *Histoire universelle des Théâtres de toutes les Nations* (1779—81) weit davon entfernt, über das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Dramen befriedigende Aufschlüsse zu bieten. Wir werden mit der

---

[1]) *Theatr. Bibl.*, II. St. 1754 (*L.'s sämmtl. Schr.* IV, 292 ff.).
[2]) *L.'s sämmtl. Schr.* IV, 301.

kurzen, ebenso oberflächlichen wie nichtssagenden Bemerkung abgefunden, daß Crébillon «. . . *a . . . imité l'Auteur latin dans plusieurs endroits, et en particulier dans la Scène II du premier Acte, dans la première et septième du troisième, dans la quatrième, cinquième et sixième du dernier.*»[1])

Im Jahre 1789 äußert sich die *Petite Bibliothèque des Théâtres* folgendermaßen: «*Crébillon n'a pu imiter que cette dernière [la pièce de Sénèque], et il l'a fait, en plusieurs endroits de son Atrée, en tâchant d'en rendre la catastrophe un peu moins horrible que celle du Thyeste de Sénèque. Dans cette Pièce, Thyeste boit réellement le sang de trois de ses fils. Dans celle de Crébillon, il voit la Coupe que lui fait présenter son frère, Atrée, remplie de sang. Il la rejette avec horreur . . .*»[2])

La Harpe[3]) bringt allerdings (1779—1805) eine eingehende Besprechung des Crébillon'schen Stückes, hebt auch[4]), wie Lessing, die dem Seneca entlehnten Verse: A. *Méconnais-tu ce sang?* Thy. *Je reconnais mon frère* hervor, geht aber ebenfalls der eigentlichen Quellenfrage aus dem Wege.

Aus den *Annales dramatiques* (1808 ff.) erfahren wir folgendes über Crébillon: «*Quoiqu'il n'entendit ni le grec ni le latin, quoiqu'il n'eût que la mauvaise traduction de l'abbé de Marolles pour se pénétrer des beautés de Sénèque, il s'est quelquefois élevé jusqu'à sa hauteur, comme on peut s'en convaincre par la lecture de quelques scènes de différens actes.*»[5]) Die Behauptung, daß der Dichter kein Latein und kein Griechisch verstanden habe, wird durch die Tatsache widerlegt, daß er ein Jesuitenkollegium absolvierte, die Rechte studierte und schließlich «*avocat au parlement de Paris*» wurde.[6]) Wenn also Crébillon auch imstande war, den Seneca im Original zu lesen, so hat er sich trotzdem die Übersetzung von Marolles angesehen; denn obgleich der französische Tragiker den lateinischen Text sehr oft nach seiner eigenen Weise verwendet und wieder-

---

[1]) *Bd. VI, Teil I,* 360.

[2]) *Chefs-d'Œuvre de Créb.: Jug. et Anecd.,* p. VIII IX.

[3]) *Cours de Litt.* XI (P. I), 12 ff.

[4]) *Cours de Litt.* XI (P. I), p. 27/28.

[5]) *Ann. dramat.* IX, 121.

[6]) Cf. Dutrait, *Étude,* p. 6 ff.

gibt, klingen doch einige Verse des *Atrée et Thyeste* an den Text von Marolles an.[1])

Was Villemain betrifft, so handelt er (1846) allerdings im allgemeinen über das Verhältnis des Crébillon'schen Stückes zum lateinischen Original. Aber auch er dringt durchaus nicht tiefer in diese Frage ein, sondern bespricht vor allem den *Thyestes* Seneca's.[2])

Auch Saint-Marc Girardin handelt (1852) über die beiden Autoren, bespricht das lateinische Original ziemlich eingehend, sucht zu beweisen, daß der Charakter des Atrée besser von Crébillon als von Seneca geschildert worden sei, gibt eine Inhaltsangabe des französischen Stückes und sagt zum Schlusse in bezug auf die bekannte Stelle: *«Méconnais-tu ce sang?» «Je reconnais mon frère»: Crébillon a eu le bon esprit de ne traduire de Sénèque que ce mot sublime, et de laisser de côté les antithèses raffinées du Thyeste de Sénèque.»*[3])

Außerdem ist noch Lucas zu erwähnen, der (1862) den Verfasser des französischen Stückes für einen *poëte à l'eau rose* erklärt[4]) und in bezug auf die im lateinischen Original sich findenden Schreckensszenen sich folgendermaßen äußert:

---

[1]) Weiter unten (S. 76 ff.) werden wir die von Crébillon benutzten Stellen der Übersetzung namhaft machen.

[2]) *Cours de Litt. fr.* I, 53 ff. Über Crébillon heben wir folgende Bemerkungen heraus: «*Dans une partie du théâtre de Crébillon, vous retrouvez, à la correction près, cette enflure, cette pompe monotone des tragédies de Sénèque .... c'est le même vide, le même défaut de vérité. On peut comparer l'Atrée et Thyeste de l'un et l'autre, et dans la diversité des plans, on retrouvera cette ressemblance*» .... (ibd., p. 57): «*Crébillon n'en est pas moins tragique dans quelques intentions (que Sénèque) et dans quelques vers de sa pièce toute moderne. L'interrogatoire de Thyeste est d'un grand effet; la coupe sanglante, imitée de Sénèque, rend possible sur la scène un dénoûment affreux que le poète latin avait surchargé de dégoutants détails mêlés à ce trait énergique:*

Natos et quidem noscis tuos? — Agnosco fratrem,
si bien rendu par Crébillon:
Reconnais-tu ce sang? — Je reconnais mon frère.»

[3]) *Cours de litt. dramat.* II, 194 ff.

[4]) *Hist. philos. et litt.* I, 304/05: «*Quand on compare son Atrée et Thyeste avec la pièce que Sénèque a composée sur le même sujet, Crébillon n'est plus qu'un poète à l'eau rose.*»

«Crébillon s'est bien gardé d'employer ces images saisissantes; il en a atténué l'effet même dans ce vers:

Méconnais-tu ce sang? — Je reconnais mon frère.

Le vers latin est plus expressif encore:

Atr. Venere: natos ecquid agnoscis tuos?

Thy. Agnosco fratrem.

Crébillon a laissé aussi de côté beaucoup de maximes sinistres que la corruption de la cour des empereurs inspirait sans doute à la muse hardie de Sénèque. Telle est celle-ci: Quand personne n'apprendrait à mes enfants tous les détours de la ruse et du crime, le trône le leur enseignera. Crains-tu qu'ils ne deviennent pas méchants? Ils sont nés pour l'être.» Lucas befindet sich hier in einem bedauerlichen Irrtume: denn wir werden sehen, daß Crébillon gerade diesen Seneca'schen Gedanken sehr schön wiedergegeben hat.

Den eingehendsten Vergleich zwischen dem *Atrée et Thyeste* und dem lateinischen Original hat Dutrait angestellt (1895).[1]) Er macht vor allem darauf aufmerksam, daß Crébillon durch die Liebe des Plisthène zu Théodamie und durch die zweimalige Versöhnung den Stoff komplizierter gestaltet habe als Seneca, daß aber dafür durch Weglassung der Seneca'schen deklamatorischen Tiraden und durch eine ebenso kurze wie feine Wiedergabe des Sinnes jener langen Reden sein Drama im Vergleich zu seinem Vorbild bedeutend vereinfacht worden sei. Sodann gibt Dutrait den Inhalt der antiken Tragödie, wobei er darauf hinweist, daß die unglücklichen Vorahnungen, die bei Seneca (III. Akt) in der Seele des Thyestes aufsteigen, auch im französischen Drama von Plisthène (1269—1296, 1307—10, 1321—24) und von Thyeste (1423—32, 1460—68) ausgesprochen werden, und daß Crébillon die bei Seneca (III) sich findende Versöhnung der feindlichen Brüder in der 4. Szene des IV. Aktes seiner Tragödie ebenfalls darstellt. Außerdem erfahren wir von Dutrait, daß der französische Tragiker sein Vorbild im V. Akte nur bis zu der Stelle nachgeahmt habe, wo Thyeste den verhängnisvollen Pokal ergreift und seine Söhne zurückverlangt, und daß er

[1] *Étude sur la Vie et le Théâtre de Créb.*, p. 230 ff.

die bei Seneca am Schlusse sich anhäufenden zynischen Reden des Atreus abgeschwächt und die (*traits de mauvais goût*) der antiken Tragödie weggelassen habe.

An einer anderen Stelle kommt Dutrait auf den Inhalt des V. Aktes des *Atrée et Thyeste* zu sprechen und macht bei den von Crébillon dem Seneca entlehnten Stellen die entsprechenden lateinischen Verse namhaft.[1])

Wenn auch diese von Dutrait angestellte Quellenuntersuchung der Sache mehr als alle anderen auf den Grund geht, so kann sie doch nicht den Anspruch auf Vollständigkeit machen, da sie die vier ersten Akte des *Atrée et Thyeste* durchaus nicht hinreichend mit dem lateinischen Originale vergleicht. Es wird demnach unsere Aufgabe sein, die Crébillon'sche Tragödie genau auf ihr Verhältnis zur lateinischen Quelle und zur Übersetzung des Abbé de Marolles hin zu prüfen.

Der Inhalt des *Atrée et Thyeste*, dessen Handlung in Chalcys auf Euböa und zwar im Palaste des Atrée spielt, ist kurz folgender:

Atrée gibt einem Flottenoffizier den Befehl, noch am selben Tage mit seinen Schiffen gegen Athen abzusegeln, wohin Thyeste vor zwanzig Jahren die Gemahlin des Atrée, Ærope, am Tage ihrer Vermählung entführt hatte. Ihn soll jetzt endlich die Rache seines Bruders treffen.

Bereits ein Jahr nach dieser Entführung hatte Atrée sich seiner Gemahlin wieder bemächtigt, die bald darauf einem von Thyeste gezeugten Sohne, Plisthène, das Leben gegeben hatte. Da sie dem Thyeste noch immer mit leidenschaftlicher Liebe zugetan war, machte Atrée ihrem Leben durch Gift ein jähes Ende. Zugleich legte er heimlich ihren Sohn statt eines ihm von einer zweiten Gemahlin inzwischen geborenen Kindes in die Wiege, um ihn eines Tages zur Ermordung des Thyeste, seines eigenen Vaters, zu verleiten. Nur der Vertraute des Atrée kennt dies Geheimnis. Plisthène selber hält sich für Atrée's Sohn. Thyeste hatte mittlerweile Anhang in Athen gefunden, wo er mit seiner ihm von einer anderen Gemahlin geschenkten Tochter Théodamie lebt.

Die Flotte soll also gegen Athen auslaufen. Atrée läßt den Plisthène kommen und schwören, im Kriege gegen Athen seinen Todfeind zu ermorden. Als der Jüngling aber erfährt, daß Thyeste das Opfer werden soll, da weigert er sich auf Grund eines in ihm wachwerdenden unerklärlichen Gefühls, sein Versprechen einzulösen.

---

[1]) *Étude*, p. 369 ff.

Inzwischen hat Thyeste von dem geplanten Zuge gegen die Athener Kunde erhalten. Damit seine Bundesgenossen vom Kriege verschont bleiben, segelt er mit seiner Flotte nach Mykenä, wird an die Küste von Euböa verschlagen und gerät mit seiner Tochter Théodamie in die Gewalt des Atrée, der nun die Ausführung seines Racheplanes betreibt und den Plisthène mit der Ermordung des Thyeste betraut. Diesem Ansinnen setzt der Jüngling jedoch eine entschiedene Weigerung entgegen. Ja, er dringt sogar in Atrée, sich mit seinem Bruder auszusöhnen. Der hinterlistige König scheint in seinem Entschlusse schwankend zu werden, um gleich darauf die Ermordung des Thyeste von neuem zu verlangen, indem er zugleich die Drohung hinzufügt, daß seine Geliebte, Théodamie, dem Tode verfallen sei, falls er nicht gehorche. Da Plisthène auf seiner Weigerung beharrt, heuchelt Atrée Versöhnung mit seinem Bruder und enthüllt ihm das Geheimnis, daß Plisthène sein (des Thyeste) Sohn sei. Der Jüngling ist entsetzt bei dem Gedanken, daß ihm Blutschande und Vatermord bevorstanden. Nachdem Atrée seinem Bruder angeboten hat, sich mit ihm in die Regierung des Landes zu teilen, lädt er ihn zum Versöhnungstrunke ein. Da jedoch Plisthène dem Atrée nicht traut, sucht er die Seinigen zur Flucht zu bewegen. Dieses Vorhaben wird aber von Atrée entdeckt, der den Jüngling abführen und töten läßt. Bei dem Versöhnungsfeste merkt Thyeste, noch bevor er den mit dem Blute seines Sohnes gefüllten Becher an den Mund setzt, den gräßlichen Betrug und tötet sich.

I. Akt.

Der Schauplatz ist während des ganzen Stückes der Palast des Atrée in Chalcys auf Euböa.

Bei Crébillon beginnt die Tragödie mit Tagesanbruch, während bei Seneca erst nach dem Verschwinden des Tantalus und der Furie die Sonne aufgeht.[1]) In der ersten Szene gibt Atrée seiner Freude darüber Ausdruck, daß endlich ein für seine Rache günstiger Wind sich erhoben habe, der seiner Flotte die Abfahrt von Euböa gestatte. Er gibt dem Offizier Alcymédon Befehl, den Hafen der Insel zu verlassen. Hierauf schickt er (2. Sz.) seine Wache nach Plisthène aus und behält seinen Vertrauten Euristhène zurück.

3. Szene. Atrée ist glücklich darüber, daß jetzt endlich der so heiß ersehnte Tag gekommen sei, an dem der Rachezug gegen Athen, das Asyl seines verhaßten Bruders, ins Werk gesetzt werden könne. Er teilt seinem Vertrauten mit, sein Sohn sei bereit, jene Stadt mit Feuer und Schwert zu verwüsten. Euristhène bittet den Pelopiden, doch nicht den letzten Zufluchtsort des Thyeste zu zerstören, und meint, Atrée solle

---

[1]) v. 120/21: en ipse Titan dubitat an iubeat sequi
cogatque habenis ire periturum diem.

überhaupt seinen Bruder leben lassen, damit dieser auch sein Unglück und die über ihn verhängte Rache fühle.

Der gleiche Gedanke findet sich bei Seneca im II. Akte; nur spricht ihn dort nicht der satelles, sondern Atreus selber aus: denn als ihn sein Vertrauter fragt, ob er seinen Bruder mit dem Schwerte umbringen wolle, gibt ihm Atreus zur Antwort:

v. 246 De fine poenae loqueris; ego poenam volo.

Der wütende Pelopide entgegnet, daß er seinen Bruder, den Ehebrecher, töten, ihm nur die Hölle als Asyl lassen, ja, wenn möglich, ihn dort noch verfolgen wolle.

Die Worte des Atrée:

«Mon cœur qui sans pitié lui déclare la guerre,
Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre»

erinnern stark an Seneca, der oft von Donner und Blitz spricht. Insbesondere kommen uns dabei die folgenden Worte ins Gedächtnis, die Thyestes im V. Akte ausruft:

v. 1089 90 me pete, trisulco flammeam telo facem
per pectus hoc transmitte.

Euristhène erwidert, er habe geglaubt, daß die lange Reihe von zwanzig Jahren des Königs Zorn gemildert hätte, so daß er des Thyeste jetzt nicht mehr gedenke. Atrée jedoch teilt ihm mit, er habe im Gegenteile während dieser Zeit auf eine schreckliche Rache gesonnen, und weiht ihn hierauf in das uns bereits bekannte Geheimnis ein, daß Plisthène der Sohn des Thyeste sei. Die Vaterschaft seines Bruders stehe vollständig fest. Denn nach der Vergiftung der Ærope habe er (Atrée) von ihren Vertrauten einen Brief aufgefangen, in dem Ærope vor ihrem Tode dem Thyeste von der Geburt des Plisthène habe Mitteilung machen und ihren Sohn der Obhut seines Vaters habe anvertrauen wollen. Der Pelopide klärt ferner den Euristhène darüber auf, daß sein ihm von seiner zweiten Gemahlin geschenktes Kind bald nach jener Vertauschung gestorben sei. Den Sohn des Thyeste und der Ærope aber habe er erzogen, um ihn als Werkzeug gegen seinen eigenen Vater zu gebrauchen und ihn dann selbst zu ermorden. Ja! Thyeste soll von der Hand seines Sohnes fallen, und vor seinem Tode soll ihm diese Rache noch rechtzeitig zum Bewußtsein gebracht werden; denn, sagt Atrée:

«Contre Thyeste enfin tout paraît légitime.»

Ähnlich drückt sich auch Atreus bei Seneca im II. Akte dem satelles gegenüber aus mit den Worten:

v. 220 Fas est in illo quidquid in fratre est nefas.

Da bittet Euristhène den grausamen König:

«Eh bien! sur votre frère épuisez votre haine;
Mais du moins épargnez les vertus de Plisthène.»

Atrée aber antwortet:

«Plisthène né d'un sang au crime accoutumé,
Ne démentira point le sang qui l'a formé;
Et comme il a déjà tous les traits de sa mère,
Il aura quelque jour les vices de son père.»

Ähnlich heißt es bei Seneca:

v. 313/14 Atr.: . . . ne mali fiant times?
nascuntur.[1])

Atrée meint hierauf, er wolle das Leben des Plisthène nicht verschonen, da er ja sonst auf Kosten seiner eigenen Söhne Agamemnon und Menelaus dem Nachkommen des Thyeste seine Krone vererben müsse, und fügt hinzu:

«Que l'on approuve, ou non, un dessein si fatal,
Il m'est doux de verser tout le sang d'un rival.»

Diese Worte erinnern an den Ausspruch des Atreus bei Seneca (II. Akt). Auf die Frage seines satelles:

v. 204 ff.: Fama te populi nihil
adversa terret?

erwidert er:

Maximum hoc regni bonum est,
quod facta domini cogitur populus sui
tam ferre quam laudare.

Hier wie bei Crébillon setzt sich Atreus über den Willen und das Urteil seines Volkes stolz hinweg und tut, was ihm beliebt.

Die ganze 3. Szene ist überhaupt eine ziemlich genaue Nachahmung des II. Aktes der lateinischen Tragödie. Denn bei Seneca wie bei Crébillon teilt Atreus seinem Vertrauten den Racheplan mit und läßt sich durch keinerlei Einwände von seinem schrecklichen Vorhaben abbringen. Der Unterschied zwischen diesen beiden Szenen liegt darin, daß bei

---

[1]) Lucas ist dies entgangen, s. p. 66.

Crébillon Atrée noch nicht den endgültigen Beschluß gefaßt hat, seinem Bruder das Blut seines Sohnes zu trinken zu geben, während doch bei Seneca Atreus sich schon über seinen teuflischen Racheplan einig ist, den er zum Schlusse zur Ausführung bringen wird.

Als zu Beginn der 4. Szene Atrée den eintretenden Plisthène bemerkt, sagt er zu seinem Vertrauten:

«Songe que ma vengeance
Renferme des secrets consacrés au silence.»

Auch bei Seneca fordert Atreus am Ende des II. Aktes seinen satelles zum Stillschweigen auf mit den Worten:

v. 333: nostra tu coepta occules.

Hierauf läßt Atrée den Sohn des Thyeste eidlich versprechen, seinen Todfeind zu ermorden; doch als ihm der König schließlich den Thyeste als diesen verhaßten Gegner bezeichnet, der fallen soll, erschrickt Plisthène. Im offenen Felde will er den Thyeste bekämpfen, aber ihn nicht meuchlings ermorden. Atrée fordert jedoch den Jüngling auf, sein Mitleid zu unterdrücken, mit der Flotte abzusegeln und die Pflicht zu tun, die ihm sein Eid vorschreibe. In der 5. Szene sträubt sich Plisthène energisch gegen die Ausführung der ihm zugemuteten Bluttat. Um dieser Schmach zu entgehen und sich zugleich von seiner unglücklichen Liebe zu jener Unbekannten, die er mit ihrem Vater aus den Wogen errettet hat, für immer zu heilen, will er auf dem Schlachtfelde eines rühmlichen Todes sterben. In der 6. Szene bittet Théodamie, ohne ihren Namen zu verraten, den Plisthène um ein Schiff, und nachdem dieser sich entfernt hat, um bei seinem Vater ein Boot für die Fremden zu erflehen, weiht sie ihre Vertraute Léonide in das Geheimnis ihrer tiefen Liebe zu Plisthène ein (7. Sz.).

II. Akt.

Thyeste verlangt, den Plisthène zu sprechen. Hierauf (2. Sz.) bittet er Théodamie, den Atrée um ein Boot anzugehen: denn er wolle unbedingt so schnell wie möglich nach Athen zurückkehren, um diese Stadt nicht ihrem Unglück zu überlassen. Théodamie aber sieht große Gefahr darin, sich direkt an Atrée zu wenden; sie rät daher ihrem Vater, sich vor der Abfahrt des Tyrannen versteckt zu halten. Doch Thyeste entgegnet ihr:

«Voyez donc le Tyran: quel que soit son courroux,
C'est assez que mon cœur n'en craigne rien pour vous,
Ma fille.»

Diese Worte haben große Ähnlichkeit mit denen, die Thyestes bei Seneca (III. Akt, 1. Sz.) zu seinen Söhnen spricht, als sie ihm seine Furcht vor Atreus benehmen wollen:

v. 485,86 Pro me nihil iam metuo: vos facitis mihi
Atrea timendum.

Nur hat Crébillon die Rollen hier vertauscht; denn während im lateinischen Original Thyestes für seine Söhne fürchtet, die ihm jedoch Mut einsprechen, sieht hier umgekehrt die Tochter eine Gefahr in der Annäherung an Atrée und rät deshalb ihrem Vater, sich vor ihm zu verbergen. Jedoch treten hier wie im lateinischen Stücke die väterliche Liebe und Fürsorge des Thyestes gleich stark hervor.

Thyeste läßt sich also von seinem Vorhaben nicht abbringen, zumal er in der vorausgehenden Nacht ein Traumbild geschaut hat, das ihn aus der Nähe des Atrée treibt. Er erzählt:

«Près de ces noirs détours, que la rive infernale
Forme à replis divers dans cette Isle fatale,
J'ai cru longtemps errer parmi des cris affreux
Que des Mânes plaintifs poussaient jusques aux Cieux.»

Ærope kam ihm entgegen und schleppte ihn mit sich zu ihrem Grabe. Dort sah er, wie Atrée, von Furien umgeben, mit einem rauchenden Schwerte einen Unglücklichen hinmordete. Dann habe der Grausame ihm (dem Thyeste) mit der einen Hand seine Seite durchstoßen und mit der anderen ihn mit seinem Blute getränkt. Dieser schreckliche Traum habe mit einem Donnerschlag geendet.

In geschickter Weise hat Crébillon die Erzählung des Boten im IV. Akte des lateinischen Originals in diesem Traume zu verwerten gewußt. Bei Seneca sehen wir den Atreus in einem dunkeln, hinter dem Palaste liegenden, heiligen Haine seine Blutopfer hinschlachten, und von dem in jenem Haine befindlichen Sumpfe heißt es:

v. 666 ff.: talis est dirae Stygis
deformis unda . . .
hinc nocte caeca gemere ferales deos
fama est, . . .
ululantque manes.

Wie man sieht, haben die oben zitierten französischen Verse Ähnlichkeit mit den lateinischen. Übrigens ist es ein sehr glücklicher Kunstgriff Crébillon's, daß er jenen den Ufern

des Styx so sehr ähnelnden Hain ganz zur Unterwelt gemacht hat. Statt nun gleich eine zahlreiche Schar von Gespenstern erscheinen zu lassen wie Seneca:

v. 671/72 errat antiquis vetus
emissa bustis turba,

begnügt sich der französische Dramatiker damit, nur die Ærope aus ihrem Grabe auferstehen zu lassen. Auch der Schluß:

«Et le songe a fini par un coup de tonnerre»

klingt sehr stark an Seneca an, in dessen Stück Donner und Blitz keine geringe Rolle spielen.

Nachdem Thyeste seinen Traum erzählt hat, meint er, er fürchte viel mehr von Atrée als von diesem nächtlichen Phantasiebilde; denn, sagt er in bezug auf seinen Bruder:

«Je ne connais que trop la fureur qui l'entraîne.»

Ähnlich kleidet auch Thyestes bei Seneca seine Furcht vor Atreus in die Worte:

v. 484 Tantum potest quantum odit.

Als hierauf Théodamie ihn an die Hilfe erinnert, die sie doch von Plisthène erhalten könnten, erwidert ihr Thyeste, er fühle wohl große Zuneigung, ja sogar Liebe zu diesem Jünglinge, jedoch dürfe und wolle er nicht die Hilfe des Sohnes seines Feindes in Anspruch nehmen. Als er Atrée herankommen sieht, entfernt er sich, nachdem er seiner Tochter nochmals nahegelegt hat, Atrée um ein Boot zu bitten. Nachdem Atrée den Alcymédon (3. Sz.) nach Plisthène ausgesandt hat, trägt Théodamie ihr Anliegen vor (4. Sz.). Der Pelopide zeigt sich sehr willfährig, wundert sich aber, daß sich ihr Vater von ihm fernhalte, und gibt seinen Wachen Befehl, den Unbekannten herbeizuführen.

5. Szene. Atrée fragt den eingetretenen Thyeste nach seinem Namen, seiner Heimat usw. Thyeste erwidert, er heiße Philoctète, sei Thrakier und wolle nach Asien fahren, um dort sein unglückliches Dasein zu beenden. Plötzlich fällt es dem Atrée wie Schuppen von den Augen: er erkennt seinen verhaßten Bruder. Dieser ist viel zu stolz, als daß er leugnen sollte. Mit mutigem Trotz, ja mit Hohn tritt er dem Atrée gegenüber und scheut sich nicht, ihm zu gestehen:

«Quand même tes soupçons, et ta haine funeste,
N'eussent point découvert l'infortuné Thyeste,
Peut-être que la mienne, esclave malgré moi,
Aux dépens de tes jours m'eût découvert à toi!
. . . .

Si j'ai pu quelque temps te déguiser mon nom.
Le soin de me venger en fut seul la raison.»

Im lateinischen Original sagt Atreus von seinem Bruder:
II. 201 ff. proinde antequam se firmat aut vires parat,
petatur ultro, ne quiescentem petat.
aut perdet aut peribit.

Crébillon hat also den Verdacht, den bei Seneca Atreus ausspricht, zur Wirklichkeit werden lassen; denn sein Thyeste wollte ja tatsächlich gegen Atrée vorgehen.

Der grausame Pelopide gibt seinen Wachen den Auftrag, Thyeste zu töten; als ihm jedoch einfällt, daß ein anderer dessen Blut vergießen soll, zieht er seinen Befehl zurück und läßt Plisthène kommen. Kaum hat dieser edelmütige Jüngling erfahren (6. Sz.), daß der Unbekannte Thyeste sei und getötet werden solle, da sucht er sofort den Groll des Atrée zu dämpfen. Plisthène will lieber hundertmal sterben als dem Rachewerk seines Vaters die Hand leihen. Scheinbar läßt sich Atrée von den Bitten des Plisthène erweichen und schwört bei den Göttern, von diesem Tage an alle seine Feindseligkeiten zu vergessen. Er spricht dabei die trügerischen Worte:

«Je veux bien oublier une sanglante injure:
Thyeste, sur ma foi que ton cœur se rassure:
De mon inimitié ne crains point les retours,
Ce jour même en verra finir le triste cours.»

Diese Szene ist dem 2. Teile des III. Aktes der lateinischen Tragödie nachgebildet, wo auch Atreus dem Thyestes gegenüber Versöhnung heuchelt, und zwar erkennen wir in den oben zitierten Worten die folgenden Verse wieder, die Atreus bei Seneca spricht:

III, 507 ff. Praestetur fides —
. . . .
. . . quidquid irarum fuit
transierit; ex hoc sanguis ac pietas die
colantur, animis odia damnata excidant.

Mit den Worten:

«J'en jure par les Dieux, j'en jure par Plisthène,
C'est le sceau d'une paix qui doit finir ma haine.
. . . .
Je n'en demande point de garant plus sincère

stellt Atrée den Plisthène, also eigentlich den Sohn des Thyeste,

als Bürgen des Friedens auf, genau wie bei Seneca Thyestes seine Söhne dem Atreus als Geiseln anbietet:

III, 520/21 obsides fidei accipe
hos innocentes, frater.

Nachdem nun Atrée auf diese Weise seine Fallstricke um Thyeste geworfen hat, befiehlt er (7. Sz.) dem Euristhène, die seinem Sohne am meisten ergebenen Soldaten zu zerstreuen und bald zurückzukehren.

III. Akt.

Atrée drückt in der 1. Szene vor seinem Vertrauten seine Freude darüber aus, daß er endlich seinen Bruder in seiner Gewalt habe. Sobald wie möglich soll den Thyeste die Rache ereilen!

In dieser Szene erinnern uns die Worte des Atrée an den ersten Teil des III. Aktes bei Seneca, wo Atreus glücklich darüber ist, daß sein Bruder in die Falle gegangen ist. Man sehe sich folgende analogen Stellen an:

Atr. bei Créb.:

Enfin, grâces aux Dieux, je tiens en ma puissance
Le perfide ennemi que poursuit ma vengeance
. . . .
Vengeons-nous! il est temps que ma colère éclate.

Atr. bei Sen. III, 494 ff.:

venit in nostras manus
tandem Thyestes, . . .
vix tempero animo, vix dolor frenos capit.

In der 3. Szene mahnt Atrée den Plisthène aufs neue, seinen Eid zu halten, widrigenfalls er seine geliebte Théodamie töten werde. Plisthène aber will nimmer seine Hand mit einer solchen Mordtat beflecken, sondern vielmehr das Leben des Thyeste schützen (4. Sz.). Bei einer nun folgenden Begegnung (5. Sz.) teilen sich Thyeste und Plisthène gegenseitig mit, daß sie eine ganz unerklärliche Liebe von Anfang an zueinander gefühlt hätten. Der Jüngling gibt hierauf dem unglücklichen Bruder des Atrée zu verstehen, daß seine Tochter Théodamie in großer Gefahr schwebe, und rät ihm zur Flucht. Die Unterredung der beiden wird von Atrée gestört, der wutentbrannt dem Plisthène befiehlt, sich schleunigst zu entfernen (6. Sz.). Thyeste ist nicht wenig erstaunt über das Verhalten des Atrée seinem Sohne gegenüber (7. Sz.), doch der rachesüchtige König zeiht den Plisthène der Undankbarkeit, fertigt die

Fragen seines Bruders sehr kurz ab und jagt ihn geradezu davon. Als dann Atrée allein ist (8. Sz.), faßt er den Plan, seinen Bruder nicht töten zu lassen, sondern sich an ihm durch eine Tat zu rächen, die den Tod als eine ganz gelinde Strafe erscheinen ließe.

Diese Szene erinnert an den Beginn des II. Aktes des lateinischen Originals, wo Atreus in einem längeren Monologe dieselben Gedanken ausspricht. Crébillon hat mehrere Verse aus jener Szene Seneca's an dieser Stelle wiedergegeben und hat sich dabei offenbar auch an die Übersetzung von Marolles angelehnt. Man vergleiche:

Atr. bei Créb.:

Je ne punirais point vos forfaits différents
Si je ne m'en vengeais par des forfaits plus grands.
. . . .
. . . Et par un coup funeste
Surpassons, s'il se peut, les crimes de Thyeste.

Atr. bei Sen. II, 195 ff.:

scelera non ulcisceris,
nisi vincis. et quid esse tam saevum potest,
quod superet illum?

Marolles übersetzt:

Tu ne vangeras point ses crimes, si tu n'en fais toy mesme de plus grands pour les vaincre: mais quel crime pourroit-estre assez execrable pour surpasser le sien? [1])

Atr. bei Créb.:

Qu'il vive, ce n'est plus la mort que je médite;
La mort n'est que la fin des tourments qu'il mérite:
Que le perfide, en proie aux horreurs de son sort,
Implore, comme un bien, la plus affreuse mort;

Atr. bei Sen. II, 246 ff.:

De fine poenae loqueris; ego poenam volo.
perimat tyrannus lenis: in regno meo
mors impetratur.

---

[1]) *Les Trag. de Sen.* II, 78.

Marolles schreibt:

> Tu parles de la fin du tourment qu'il merite: mais non pas de la peine que je veux qu'il souffre. Qu'un Prince doux fasse mourir ses ennemis tout d'un coup. Pour moy, je veux que sous mon Regne la mort s'impetre pour ceux-là, comme une grace.[1])

Atr. bei Créb.:

> Que ma triste vengeance, à tous les deux cruelle,
> Étonne jusqu'aux Dieux qui n'ont rien fait pour elle.

Atr. bei Sen. II, 265/66:

> fiat hoc, fiat nefas,
> quod, di, timetis.

In diesen Versen ist Crébillon unabhängig von Marolles.

Atr. bei Créb.:

> Vengeons tous nos affronts; mais par un tel forfait
> Que Thyeste lui-même eût voulu l'avoir fait.

Atr. bei Sen. II, 193 ff.:

> aliquod audendum est nefas
> atrox, cruentum, tale quod frater meus
> suum esse mallet.

Marolles gibt diese lateinischen Verse folgendermaßen wieder:

> Enfin, il faut attenter quelque action barbare et sanglante, et telle que mon frère seroit rauy de l'auoir faite contre moy . . .[2])

IV. Akt.

In der 1. Szene teilt Plisthène seinem Vertrauten mit, er wolle Théodamie und ihrem Vater in einem Boote zur geheimen Flucht verhelfen, um sie ihrem harten Schicksal zu entreißen. Er wird ungeduldig über das Ausbleiben seiner Geliebten und will gerade zurück, um nach ihnen zu sehen, als Théodamie zu ihm kommt und ihn inständig bittet, ihren Vater von dem Vorhaben, den Atrée zu töten, abzubringen (2. Sz.).

---

[1]) *Les Trag. de Sén.* II, 81.
[2]) *Les Trag. de Sén.* II, 78.

Plisthène teilt ihr seine Vorbereitung zu ihrer Flucht mit. Da erscheint auch Thyeste und wundert sich, daß Plisthène, den er schon an Atrée habe rächen wollen, noch am Leben sei (3. Sz.). Als ihm hierauf der Jüngling den Vorschlag zur Flucht macht, weigert sich Thyeste, sich eines solchen Mittels zu bedienen. Er will als König sterben, wenn er nicht mehr als solcher leben kann. Er bietet dem Plisthène seinen Schutz an, da eine unbekannte Macht sein Herz mit Bangigkeit um des Jünglings Leben erfüllt:

> «De noirs pressentiments viennent m'épouvanter:
> . . . .
> Je combats vainement de si vives douleurs:
> Un pouvoir inconnu me fait verser des pleurs.»

Diese Stelle erinnert an die Anfangsszene des III. Aktes der lateinischen Tragödie, wo Thyestes ebenfalls für seine Söhne fürchtet. Allerdings kennt im französischen Stücke der Vater seinen Sohn nicht, sondern ein unwiderstehlicher Drang, eben die Stimme der Natur, zieht ihn zu dem Jünglinge hin. Crébillon verstand es, in geschickter Weise die oben zitierten Worte nicht aus der analogen Szene des lateinischen Originals zu entlehnen, sondern aus dem V. Akte, wo Atreus nach dem Mahle seine starken Befürchtungen in die Worte kleidet:

> v. 957/58 mittit luctus signa futuri
> mens, ante sui praesaga mali.
> v. 965 ff. nolo infelix, sed vagus intra
> terror oberrat, subitos fundunt
> oculi fletus, nec causa subest.

Der nun herbeikommende Atrée (4. Sz.) teilt ihnen mit, er habe auf Grund göttlicher Eingebungen sich seiner Rachegedanken entschlagen, befiehlt den Wachen, sich zu entfernen, und (5. Sz.) sucht alle von der Wahrheit seiner ehrlichen Absichten zu überzeugen, indem er erklärt, er habe tatsächlich Plisthène zur Ermordung des Thyeste zwingen wollen, aber das allzu große Unglück seines Bruders habe ihn doch endlich zur Versöhnung geneigt. Plisthène hätte einen Vatermord begangen, wenn er den Befehl ausgeführt hätte. Zur Bestätigung seiner Aussage fordert Atrée den Thyeste auf, den Brief der Érope zu lesen. Nun kann sich der Vater endlich den Grund der innigen Gefühle erklären, die ihn an Plisthène von Anfang an fesselten. Der Jüngling denkt mit Schrecken daran, wie leicht er zum Mörder seines Vaters und zum Blutschänder hätte werden können; doch will er es mit Atrée nicht verderben, er ist ja immerhin sein Neffe, wenn er auch nicht mehr sein Sohn heißen

kann. Atrée übergibt den Plisthène als Bürgen des ewigen Friedens seinem Bruder, macht diesem das Anerbieten, sich mit ihm in die Regierung des Landes zu teilen, und lädt ihn ein, mit ihm aus dem Tantalidenpokale zu trinken. Thyeste nimmt mit Freuden alles an, fühlt sich glücklich im Besitze seines Sohnes und in der Freundschaft mit seinem Bruder, dessen Wahrhaftigkeit er keinen Augenblick bezweifelt. Atrée will dem Versöhnungsfeste ein Opfer vorausgehen lassen.

Crébillon folgt in dieser Szene dem III. Akte seines Vorbildes, weicht von ihm aber in einzelnen Punkten ab. Bei Seneca wie bei Crébillon ist Plisthène Bürge des Friedens, nur daß im lateinischen Stücke nicht Atreus, sondern Thyestes seine Söhne (er hat deren mehrere) als Geiseln anbietet. Bei beiden Dichtern soll Thyestes die Hälfte der Regierung übernehmen. Jedoch zeigt sich ein Unterschied in dem Charakter des Thyestes insofern, als dieser im französischen Stücke sofort die angebotene Krone freudig annimmt, während er im lateinischen Drama sich nur mit Mühe dazu überreden läßt. Im Original wie in der Nachahmung wird Thyestes von Atreus zum Versöhnungstrunke aus dem Tantalidenpokale eingeladen, und ein Opfer soll diesem Feste vorausgehen. Auch erinnern einige Worte des Atrée an die betreffenden Stellen bei Seneca:

Atr. bei Créb.:

De mon sceptre aujourd'hui je détache le tien

Atr. bei Sen. III, 526/27:

fraterni imperi
capesse partem.

Atr. bei Créb., den Plisthène als Bürgen des Friedens anbietend:

Reçois-le de ma main pour garant d'une paix
Que mes soupçons jaloux ne troubleront jamais.

Thy. bei Sen. III, 519 ff.:

ponatur omnis ira et ex animo tumor
erasus abeat. obsides fidei accipe
hos innocentes, frater.

Endlich ähneln auch die Worte des Atrée:

Je prétends que ce jour . . .
Achève de bannir les soupçons de ton cœur

den Versen, die Seneca im V. Akte den Atreus sprechen läßt:

v. 971/72: hic [sc. dies] est . . . qui . . .
solidam . . . pacis alliget certae fidem.

Zum Schlusse des IV. Aktes befiehlt Plisthène (6. Sz.) seinem Vertrauten, das Schiff am Hafen bereit zu halten und seine Freunde, für die er immer noch sehr fürchtet, auf ihn warten zu lassen.

V. Akt.

Ungeduldig über das lange Ausbleiben des Thessandre (1. Sz.) spricht Plisthène sein Mißtrauen gegen Atrée aus, das noch durch das lange Verweilen seines Vertrauten gesteigert wird. Endlich (2. Sz.) kommt dieser zurück. Er möchte Plisthène von der beabsichtigten Flucht dadurch abbringen, daß er auf die in einer etwaigen Entdeckung der Flüchtigen liegende Gefahr hinweist: auch teilt er ihm mit, daß Atrée den Thyeste nicht verlasse, sondern ihn immer wieder von neuem umarme, und daß das Fest bereits in Vorbereitung sei.

Auch bei Seneca fordert Atreus seinen Bruder im III. Akte ein paarmal auf, ihn zu umarmen:

v. 508/9 . . . complexus mihi
redde expetitos . . . und wiederum

v. 522 . . . meosque potius amplexus pete.

Plisthène hat jedoch alles Vertrauen zu Atrée verloren: er schickt seinen Vertrauten von neuem nach seiner Schwester ab, während er selbst den Thyeste herbeiholen will. Kaum hat sich Thessandre entfernt (3. Sz.), da tritt dem Plisthène Atrée mit seinen Wachen entgegen (4. Sz.), wirft ihm seine Treulosigkeit vor — er hat nämlich von der geplanten Flucht Kunde erhalten — und droht ihm mit dem Tode. Zuerst will Plisthène gegen den Pelopiden losziehen. — Doch er erinnert sich daran, daß er so lange Zeit hindurch in ihm seinen Vater sah, hält ein in seinem Zorne und drückt sein Bedauern darüber aus, daß sich Thyeste in einem so großen und verhängnisvollen Irrtume befinde. Der beherzte Jüngling will gerne den Tod erleiden in der Hoffnung, daß sein Vater dann verschont bleibe. Um das Leben der Théodamie glaubt er den Atreus gar nicht bitten zu müssen, da dieser ja doch keinen Nutzen von einer so scheußlichen Tat haben würde. Ohne ihn über das Los seines Vaters und seiner Schwester aufzuklären, läßt der Wüterich ihn sterben. Er gibt seinen Wachen Befehl, den Plisthène an einem ihnen bereits vorgeschriebenen Orte zu ermorden. Hierauf drückt Atrée in einem langen Monologe seine rohe Freude über das Gelingen seines Racheplanes aus (5. Sz.).

Dieser Monolog ist zum größten Teile aus verschiedenen Versen Seneca's zusammengesetzt: bei einigen Stellen läßt sich auch hier wiederum der Einfluß der Übersetzung von Marolles konstatieren.

Atrée bei Créb.:
Que je suis satisfait!

Atr. bei Sen. v. 889:
. . . iam sat est etiam mihi.

Atr. bei Marolles:
je suis pleinement satisfait.[1])

Atr. bei Créb.:
Je ne te l'ai rendu que pour te le reprendre,
Et ne te le ravis que pour mieux te le rendre.

Atr. bei Sen. v. 998:
Reddam, et tibi illos nullus eripiet dies.[2])

Atr. bei Créb.:
Oui, je voudrais pouvoir, au gré de ma fureur,
Le porter tout sanglant jusqu'au fond de ton cœur.
. . . .
De son fils tout sanglant, de son malheureux fils,
Je veux que dans son sein, il entende les cris.
C'est en toi-même, ingrat, qu'il faut que ma victime,
Ce fruit de ton amour, aille expier ton crime.

Atr. bei Sen. v. 890[b]/91[a]:
pergam et implebo patrem Funere suorum.[3])

Sicherlich haben in den obigen französischen Versen auch noch die folgenden, von Dutrait übersehenen Worte des Thyestes bei Seneca nachgewirkt:

v. 999 ff. Quis hic tumultus viscera exagitat mea?
Quid tremuit intus? sentio impatiens onus
meumque gemitu non meo pectus gemit.

---

[1]) *Le Trag. de Sen.* II, 111.
[2]) Schon von Dutrait, *Étude*, p. 369 gefunden.
[3]) Bereits von Dutrait, *Étude*, p. 370 konstatiert.

Atr. bei Créb.:

Quelqu'en soit le forfait, un dessein si funeste
S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.

Atr. bei Sen. II, 271:

dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo.[1])

Atr. bei Marolles:

Certainement, il est digne de Thyeste, et il est digne aussi d'Atrée.[2])

Atr. bei Créb.:

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Atr. bei Sen. v. 1052/53:

Sceleri modus debetur ubi facias scelus,
non ubi reponas.[1])

Atr. bei Marolles:

Il doit y auoir des bornes au crime, quand on le fait, il n'y en doit point auoir pour se vanger.[3])

Atr. bei Créb.:

Tout est prêt, et déjà dans mon cœur furieux
Je goûte le plaisir le plus parfait des Dieux.

Atr. bei Sen. v. 911/12:

. . . o me caelitum excelsissimum,
regum atque regem!

Atr. bei Créb.:

Il faut, pour bien jouir de son sort déplorable,
Le voir dans le moment qu'il devient misérable.

Atr. bei Sen. v. 907:

miserum videre nolo, sed dum fit miser.

Atr. bei Marolles:

Je ne me soucie pas de le voir miserable: mais, de le considerer au moment qu'il le deuiendra.[4])

---

[1]) Schon von Dutrait, *Étude*, p. 370 nachgewiesen.

[2]) *Les Trag. de Sén.* II, 82.

[3]) *Les Trag. de Sén.* II, 118/19.

[4]) *Les Trag. de Sén.* II, 112.

Während dieses Monologes hat Atrée bei Crébillon einen kurzen Augenblick des Schauderns vor seiner Grausamkeit genau so wie der Seneca'sche Atreus im III. Akte beim Aussinnen seiner furchtbaren Rache. Atrée spricht dabei die Worte aus:

Je frissonne, et je sens mon âme se troubler.

Bei Sen. ruft Atreus aus:

v. 260/61 Fateor. tumultus pectora attonitus quatit
penitusque volvit.

Crébillon hat sich offenbar zur Wiedergabe dieses lateinischen Textes an die Übersetzung von Marolles angelehnt, der den Atrée also sprechen läßt:

Je l'auouë, et je sens un trouble en mon cœur ... [1])

6. Szene. Als Atrée seinen Bruder kommen sieht, verstellt er sich, sucht die Zweifel des Thyeste zu zerstreuen und weist ihn auf den baldigen Versöhnungstrunk hin. Thyeste fleht seinen Bruder an, seine Kinder an dem Feste teilnehmen zu lassen. Mit schrecklicher Ironie verspricht ihm darauf Atrée, daß er ihn mit seinem Sohne für immer unzertrennlich vereinigen werde.

Crébillon hat hier den ersten Teil des V. Aktes der lateinischen Tragödie ziemlich getreu nachgeahmt. Nur wird Thyeste schon argwöhnisch, bevor er den Pokal gesehen hat, während Thyestes bei Seneca bereits vom Fleische seiner Söhne gegessen hat und am Weintrinken ist. Es fehlt nicht an beinahe wörtlichen Übereinstimmungen mit dem Texte Seneca's:

Thy. bei Créb.:

Ne vous offensez point d'une vaine terreur,
Qui semble, malgré moi, s'emparer de mon cœur;
Je le sens agité d'une douleur mortelle:
Ma constance succombe, en vain je la rappelle.

Thy. bei Sen. v. 965 ff.:

nolo infelix, sed vagus intra
terror oberrat . . .
. . . nec causa subest.

---

[1]) *Les Trag. de Sén.* II, 81.

Thy. bei Créb.:

Pour rassurer encor mes timides esprits,
Rendez-moi mes enfants, faites venir mon fils;
Qu'il puisse être témoin d'une union si chère,
Et partager, Seigneur, les bontés de mon frère.

Thy. bei Sen. v. 974/75:

augere cumulus hic voluptatem potest,
si cum meis gaudere felici datur.

Atr. bei Créb.:

Vous serez satisfait, Thyeste, et votre fils
Pour jamais, en ces lieux, va vous être remis;
Oui, mon frère, il n'est plus que la Parque inhumaine
Qui puisse séparer Thyeste de Plisthène.

Atr. bei Sen. v. 998:

Reddam, et tibi illos nullus eripiet dies.

7. Szene. Euristhène bringt den Pokal herbei. Atrée ergreift den Becher zuerst. Aber um sein volles Vertrauen zu Atrée zu bekunden, besteht Thyeste darauf, den ersten Schluck zu tun. Kaum hat er die *coupe sacrée* in der Hand, als er wiederum nach seinem Sohne fragt. Atrée vertröstet ihn in derselben tragisch-ironischen Weise wie in der vorigen Szene. Plötzlich bemerkt Thyeste, daß der Pokal statt mit Wein mit Blut gefüllt ist; die Sonne verfinstert sich, der Becher droht seiner Hand zu entsinken. Grausen erfaßt seine bange Seele und entsetzt fragt er, was aus seinem Sohne geworden sei.

In dieser Szene weicht Crébillon insofern von dem Originale ab, als er dem Thyeste nicht das Fleisch des Plisthène vorsetzt, ja nicht einmal das Blut seines Sohnes an seine Lippen kommen läßt. Man sehe sich folgende Übereinstimmungen an:

Atr. bei Créb.:

Vous reverrez bientôt une tête si chère.

Atr. bei Sen. v. 978:

. . . ora: quae exoptas dabo.

Atr. bei Marolles:

. . . et vous verrez bien-tost leurs visages.[1])

---

[1]) *Les Trag. de Sén.* II, 115.

Thy. bei Créb.:

Le soleil s'obscurcit . . .

Thy. bei Sen. v. 995:

fugit omne sidus . . .[1])

Thy. bei Créb.:

. . . et la Coupe sanglante
Semble fuir, d'elle-même, à cette main tremblante.

Thy. bei Sen. v. 985/86:

. . . nolunt manus
parere, crescit pondus, et dextram gravat.[2])

Thy. bei Créb.:

Je me meurs! Ah mon fils! Qu'êtes-vous devenu?

Thy. bei Sen. v. 1002:

adeste, nati, genitor infelix vocat.

8. Szene. Außer sich vor Schrecken meldet Théodamie den Tod des Plisthène. Nun kann Thyeste nicht länger über das Entsetzliche der Rache im Zweifel sein. Er ruft Blitz und Donner an, ihn zu rächen, und bittet Atrée, auch ihn zu töten. Dieser jedoch will ihn in seinem Unglück leben lassen. Da tötet sich Thyeste selbst. Bevor er stirbt, bittet er seine Tochter, zu fliehen, und flucht seinem Feinde, der über das Gelingen seines Racheplanes hochbeglückt ist.

Wir sehen, wie genau sich hier Crébillon dem Seneca anschließt. Aber der französische Dichter weicht von seinem Vorbilde darin ab, daß Thyeste sich selber tötet. Man vergleiche folgende analogen Stellen:

Thy. bei Créb.:

O terre! en ce moment peux-tu nous soutenir?

Thy. bei Sen. v. 1006/07:

. . . sustines tantum nefas
gestare, Tellus?

Atr. bei Créb.:

Méconnais-tu ce sang?
Thy.: Je reconnais mon frère.

---

[1]) Vgl. auch Dutrait, *Étude*, p. 372.

[2]) Darauf macht schon Dutrait, *Étude*, p. 372, aufmerksam.

Atr. bei Sen. v. 1005/06:

. . . natos ecquid agnoscis tuos?

Thy. Agnosco fratrem.[1])

Atr. bei Marolles:

. . . Ne reconnaissez-vous pas vos Enfants?

Thy. Je reconnois mon frere.[2])

Thy. bei Créb.:

Grands Dieux, pour quels forfaits lancez-vous le tonnerre?

Thy. bei Sen. v. 1077/80:

tu, summe coeli rector, . . .

. . . .

. . . omni parte violentum intona.

Thy. bei Marolles:

Souuerain Roy du Ciel . . . lançant vos foudres, . . .[3])

Thy. bei Créb.:

Barbare, peux-tu bien m'épargner en des lieux
Dont tu viens de chasser et le jour et les Dieux?

Thy. bei Sen. v. 1021:

fugere superi . . . und v. 1035/36:
. . . hoc egit diem
aversum in ortus.

Atr. bei Créb.:

Et mon cœur qui perdait l'espoir de la vengeance,
Retrouve dans tes pleurs son unique espérance.

Atr. bei Sen. v. 1097/98:

perdideram scelus,
nisi sic doleres.

Thy. bei Créb. zu Théodamie:

. . . remettez votre vengeance aux Dieux.

---

[1]) Vgl. auch Dutrait, *Étude*, p. 373.

[2]) *Les Trag. de Sén.* II, 116/17.

[3]) *Les Trag. de Sén.* II, 120.

Contente par vos pleurs d'implorer leur justice.
Allez loin de ce traître attendre son supplice.

Thy. bei Sen. v. 1110 11:

Vindices aderunt dei;
his puniendum vota te tradunt mea.

Thy. bei Créb.:
Les Dieux que ce parjure a fait pâlir d'effroi
. . . .

Thy. bei Sen. v. 1035:
Hoc est deos quod puduit.

Atr. bei Créb.:
Je jouis enfin du fruit de mon forfait.

Atr. bei Sen. v. 1096:
. . . Nunc meas laudo manus.

Aus unserer Untersuchung ergibt sich folgendes Gesamtresultat:

	Crébillon					Seneca		
Die	3. Sz.	des	I.	Aktes entspricht	dem	II.	Akte	
„	6. „	„	II.	„ „	„	III.	„	(2. Sz.)
„	1. „	„	III.	„ „	„	III.	„	(1. Sz.)
„	8. „	„	III.	„ „	„	II.	„	
„	3. „	„	IV.	„ „	„	III.	„	(1. Sz.)
„	5. „	„	IV.	„ „	„	III.	„	(2. Sz.)
„	5. „	„	V.	„ „	„	V.	„	(1. T.)
„	7. „	„	V.	„ „	„	V.	„	(2. T.)

Crébillon ließ sich also insbesondere vom II., III. und V. Akte beeinflussen; es war ferner interessant für uns, zu sehen, daß der französische Dichter auch den IV. Akt der lateinischen Tragödie in der 2. Szene des II. Aktes seines Stückes zu verwerten wußte und sich öfters an die Übersetzung von Marolles anlehnte.

Was die Haupthandlung betrifft, so hat Crébillon dem lateinischen Original nur die Fabel entnommen, daß Atreus dem Thyestes, dem Verführer seines Weibes, gegenüber Versöhnung heuchelt und ihm das Blut seines eigenen Sohnes (bei Seneca sind es drei Söhne) zum Trunke anbietet. Auch

stimmt der französische Tragiker mit dem römischen darin überein, daß Atreus von Ærope zwei legitime Söhne, nämlich Menelaus und Agamemnon, hat. In allen anderen Einzelheiten entfernt sich Crébillon von seiner Quelle.

Hat nun, so werden wir fragen, Crébillon die abweichenden Einzelheiten selber erfunden?

Zunächst ist auf eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Crébillon und Crowne hinzuweisen, bei welch letzterem sich bereits das Motiv der blutschänderischen Liebe zwischen den beiden Geschwistern findet. Auch in der englischen Tragödie sind Philisthenes, der illegitime Sohn des Thyestes und der Ærope, und Antigone, die Tochter des Atreus und der Ærope, in heißer Liebe zueinander entbrannt und wollen zusammen entfliehen. Der Jüngling wird jedoch von den Wachen des Atreus gefangen genommen, und die Flucht so vereitelt, die von einem Hafen aus in Szene hätte gesetzt werden sollen. Um den Philisthenes seinen Zwecken dienstbar zu machen, verspricht ihm der gleisnerische Atreus die Hand der Antigone. Aber kaum hat die Hochzeitsfeierlichkeit stattgefunden, so wird Philisthenes von Atreus ermordet.

Gemeinsam ist also dem englischen und französischen Dramatiker das Motiv der verbrecherischen Liebe zwischen Bruder und Schwester. Doch unterscheidet sich die englische Tragödie dadurch von der französischen, daß die Liebenden ein und dieselbe Mutter und einen andern Vater haben, während sie bei dem Franzosen einen gemeinsamen Vater, dagegen eine andere Mutter haben! Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß bei Crébillon Théodamie und Plisthène ihr nahes verwandtschaftliches Verhältnis zuerst nicht kennen, dann aber darüber aufgeklärt werden und ihrer Leidenschaft entsagen. Bei Crowne dagegen sind sich Antigone und Philisthenes ihrer nahen Blutsverwandtschaft wohl bewußt und lassen sich trotzdem ohne alles Bedenken trauen. Plisthène mußte nach französischer Anschauung seine Liebe aufgeben, sobald er in seiner Angebeteten seine Schwester erkannte, während das englische Theaterpublikum der Restaurationszeit über einen *incest* noch nicht in Nervenzuckungen geriet. Als weitere

Übereinstimmung der englischen und der französischen Darstellung ist ferner hervorzuheben, daß Atreus die Liebe des Plisthène dazu benutzen will, den Jüngling in seine Netze zu ziehen, und daß dieser mit seiner Geliebten (bei Crébillon auch mit seinem Vater) eine Flucht von einem Hafen aus bewerkstelligen will, die jedoch vereitelt wird.

Daß die Liebe zwischen Bruder und Schwester ein im Altertume oft und gern verwendetes Motiv war, ist bekannt. Dem Seneca konnte Crébillon diesen Zug nicht entlehnen, da in dessen Stücke weder Thyestes noch Atreus eine Tochter hat. Dagegen hat bei Hygin (88. F.) Thyestes eine Tochter Pelopia. Aber von dieser ist nie in Verbindung mit einem Bruder die Rede; sie wird nur als Tochter und Gattin, aber nicht als Schwester betrachtet. Also auch dem Hygin konnte Crébillon jenes Motiv nicht entnehmen. Wir würden demnach zu der Vermutung gedrängt werden, daß Crébillon das ältere englische Stück Crowne's gekannt und benutzt hätte, wenn wir nicht wüßten, daß die französische Literatur am Anfange des 18. Jahrhunderts noch nicht unter dem Einflusse der englischen Dramatik stand.

Dem Thyeste Monléon's scheint Crébillon einen Zug entlehnt zu haben, nämlich die Vergiftung der Ærope durch den eifersüchtigen Atrée, ein Motiv, das bei Seneca nicht vorkommt.

Außerdem hat Crébillon noch eine Quelle verwertet — die 88. Fabel Hygin's —, in der uns, gerade wie in der französischen Tragödie, erzählt wird, daß Atreus den Sohn des Thyeste zur Ermordung seines Vaters zu zwingen sucht; allerdings hält bei Hygin Atreus den Sohn seines Bruders für seinen eigenen, während bei Crébillon Atrée einen wirklichen Vatermord im Auge hat. Crébillon braucht den Hygin nicht direkt benutzt zu haben, sondern kann jene Erzählung auch in einer freien französischen Übersetzung gelesen haben, die Blaise de Vigenère im Jahre 1578 von der 88. Fabel Hygin's veranstaltet hatte.[1]) Es fehlen leider alle Anhalts-

---

[1]) In: *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture de Philostrate Lemnien. Mis en françois par* Blaise de Vigenère, p. 368 a b.

punkte zu einem Nachweise, ob Crébillon den lateinischen Originaltext oder die französische Übersetzung in Händen gehabt hat.

Was die Schilderung der Charaktere anlangt, so sprechen sich Pellegrin [1]) und La Harpe [2]) lobend über die Zeichnung des Atrée aus. Saint-Marc Girardin ist sogar der Meinung, daß Crébillon den Charakter des Atreus mit mehr Kunst gezeichnet habe als Seneca [3]): «*Son Atrée est cruel, terrible, implacable; mais au moins, il l'est comme un homme, et non comme un anthropophage ou comme un ogre . . . La barbarie de l'Atrée français . . . est une passion profonde et réfléchie, plutôt qu'un instinct de férocité brutale.*» Dutrait kommt auf den Charakter des Atrée mit folgenden Worten zu reden: «*Le caractère du roi chez Atrée est complètement absorbé par sa haine: il semble ne tenir, dans le pouvoir royal, qu'au plaisir d'une vengeance aisée: c'est en roi qu'il écrase son frère et Plisthène.*» [4])

Der Ansicht Girardin's können wir nicht beipflichten. Denn die Hauptzüge im Charakter des Atrée, nämlich sein unersättlicher Rachedurst, seine Verstellungskunst und sein verletzender Hohn im Augenblick der Rache treten im französischen Drama fast ebenso stark hervor wie bei Seneca. Warum sollte beim Atrée Crébillon's die Grausamkeit gegen Thyeste eine tiefere und überlegtere Leidenschaft sein als beim Atreus der lateinischen Tragödie? Man vergegenwärtige sich den II. Akt des Seneca'schen Stückes, wo Atreus über die Art und Weise des Racheaktes ebenfalls ziemlich lange nachdenkt, ehe er zu einem endgültigen Entschluß kommt!

In bezug auf den Charakter des Thyeste meint Dutrait, daß in ihm mehr der Vater als der König zum Ausdruck komme [5]), wie er auch den Hauptnachdruck auf die Liebe des Thyeste zu Plisthène legt. Für uns dürfte der gewaltige Unterschied, der zwischen dem Seneca'schen und dem Crébillon'schen Thyestes besteht, von größerem Interesse sein als

---

[1]) Parfaict, *Hist.* XIV, 429/30.

[2]) *Cours de Litt.* XI (P. I), 12.

[3]) *Cours de Litt.* II, 205.

[4]) *Étude*, p. 331.

[5]) *Étude*, p. 331/32.

die von Dutrait angegebenen Züge. Während uns im Thyestes Seneca's ein für sein Verbrechen büßender, durch das Unglück geläuterter Mensch entgegentritt, der ein zurückgezogenes Leben der Königskrone vorzieht, sehen wir in dem Thyeste Crébillon's einen ehrgeizigen, stolzen, furchtlosen Helden, der seinem Bruder trotzig die Stirne bietet. Welche Kühnheit spricht nicht aus den Worten, die er dem Atrée entgegenschleudert, als dieser ihn erkannt hat (II. 5):

> Eh bien reconnais-moi, je suis ce que tu veux,
> Ce Thyeste ennemi, ce frère malheureux.
> Quand même tes soupçons, et ta haine funeste,
> N'eussent point découvert l'infortuné Thyeste,
> Peut-être que la mienne, esclave malgré moi,
> Aux dépens de tes jours m'eût découvert à toi.

Dabei beseelt ihn — und dies ist der schönste Zug in seinem Charakter — ein wahres, aufrichtiges Ehrgefühl: dieses veranlaßt ihn, alles zu wagen, um den bedrängten Athenern zu Hilfe zu kommen, jeden Gedanken an Flucht abzuweisen und lieber als König zu sterben, wenn das Leben ihm versagt sei.

Der Charakter des Plisthène ist von Crébillon viel schärfer gezeichnet als von Seneca, bei dem er nur ein einziges Mal auftritt und seinem heimkehrenden Vater Mut einflößt (III. Akt). An diesem Jüngling interessiert uns am meisten der Kampf zwischen seinem Pflichtbewußtsein seinem vermeintlichen Vater Atrée gegenüber und seiner Zuneigung zu Thyeste, den er dem König opfern soll.[1]) Ein schöner Zug an Plisthène ist ferner darin zu erblicken, daß er den Thyeste, noch bevor er in ihm seinen Vater vermutet, nicht ermorden, sondern höchstens im Felde wie einen anderen Feind bekämpfen will. Er zeigt sich als feuriger, idealer Liebhaber[2]), und als er die Théodamie als seine Schwester und den Thyeste

[1]) Dutrait, *Étude*, p. 348ff., behandelt den Seelenkampf des Plisthène ziemlich eingehend. Für uns genügt es, nur darauf hinzuweisen, da uns während der genauen Analyse des Stückes der ganze Verlauf jenes inneren Ringens im Herzen des Plisthène hinreichend bekannt geworden ist.

[2]) Cf. auch hierüber Dutrait, *Étude*, p. 401.

als seinen Vater erkennt, ist er der liebende Bruder und Sohn, der seine Freunde aus der Gefahr erretten möchte.[1])

Daß Crébillon in seinem *Atrée et Thyeste* die Greuel der Seneca'schen Fabel bedeutend gemildert hat, darüber stimmen alle größeren Literarhistoriker überein. Allerdings sagt Léris: «*Ce cruel sujet traité par Sénèque n'a pas été adouci par M. de Crébillon*» [2]), und die Verfasser der *Histoire universelle des Théâtres de toutes les Nations* geben der Meinung Ausdruck, daß Crébillon's Stück dasjenige Seneca's an schrecklicher Wirkung übertreffe [3]); aber schon Lessing [4]), und nach ihm Lucas [5]) und Nisard [6]) haben hervorgehoben, daß in dem französischen Stücke die Grausamkeit der Fabel bedeutend abgeschwächt sei. Es ist dies übrigens selbstverständlich. Man vergegenwärtige sich nur die eingehende Schilderung der Hinschlachtung der drei Söhne im IV. Akte Seneca's und die gräßliche Mahlzeit im V. Akte des lateinischen Originals. Derartige unmenschliche Greueltaten waren in einem modernen Stücke unmöglich. Daher setzt denn auch der Thyeste Crébillon's den unheilvollen Pokal nicht einmal an die Lippen.

Was die Form des *Atrée et Thyeste* anlangt, so kann gar kein Zweifel darüber aufkommen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit von Crébillon streng und geradezu mit Meisterschaft gewahrt sind. Aber gegen die Einheit der Handlung will Pellegrin einen Verstoß in dem neuen Entschluß des Atrée erblicken, seinen Bruder mit seinem Sohne zu regalieren.[7]) Wie Dutrait [8]), so müssen auch wir diesen Vorwurf als falsch und ungerechtfertigt auffassen: denn die Absicht, eine Tat auszuführen, ist noch nicht die Tat selbst. Atrée könnte noch öfters seinen Racheplan ändern und immer eine furcht-

[1]) Wie Dutrait, *Étude*, p. 351, so halten auch wir den Charakter der Théodamie für zu unbedeutend, als daß er einer Erörterung bedürfte.

[2]) *Dict. port.*, p. 46.

[3]) VI, 360.

[4]) *Sämmtl. Schr.* IV, 293.

[5]) *Hist. phil. et litt.* I, 304/05.

[6]) *Hist. d. l. Litt. fr.* IV, 165.

[7]) Parfaict, *Hist.* XIV, 434.

[8]) *Étude*, p. 233/34.

barere Strafe gegen seinen Bruder ersinnen, wenn ihm sein früheres Vorhaben mißlungen ist, ohne daß dadurch die Regel von der Einheit der Handlung verletzt würde. Denn «l'unité du drame est dans sa vengeance.»[1]

Pellegrin übt ferner scharfe Kritik am Aufbau des Stückes. So tadelt er insbesondere den Umstand, daß Atrée seine Rache zu lange (20 Jahre) hinausschiebe[2] und sie dann auf eine so schwache Basis wie den dem Plisthène entrissenen Eid begründen wolle.[3] Außerdem rügt Pellegrin die zweimalige Aussöhnung.[4] Der erste Vorwurf erscheint auch uns wohl am Platze; doch dünkt uns die *«double réconciliation»* durchaus nicht fehlerhaft: hebt sie doch die Verstellungskunst des Atrée nur um so stärker hervor!

Voltaire hat am *Atrée et Thyeste* auszusetzen, daß Atrée *«qui, au premier acte, médite une action détestable. . . sans aucune intrigue, sans obstacle, et sans danger l'exécute au cinquième.»*[5] Diese Kritik Voltaire's ist natürlich auf den ersten Blick hin unrichtig, wie auch schon Fréron nachgewiesen hat.[6] Denn Atrée faßt ja im I. Akte noch gar nicht den endgültigen Plan, den er im V. Akte zur Ausführung zu bringen sucht. Ferner scheitert die erste Absicht des Atrée, seinen Bruder durch Plisthène ermorden zu lassen, an einem tatsächlichen Hindernis, nämlich an der hartnäckigen Weigerung des Plisthène: und abgesehen davon, daß dieser Jüngling eine Flucht vorhat, die Atrée verhindern muß, gelingt dem Pelopiden im letzten Akte sein Racheplan gar nicht, den Thyeste mit dem Blute seines Sohnes zu tränken. Dagegen müssen wir Voltaire Recht geben, wenn er behauptet, daß die Liebe zwischen Théodamie und Plisthène unnütz sei und nur dazu diene, in dem Stück eine gewisse Leere auszufüllen.[7]

---

1) Dutrait, *Étude*, p. 234.

2) Dieser Vorwurf wird auch von Voltaire geltend gemacht; vgl. *Théâtre* VI, 103 (*Éd. de* 1877).

3) Parfaict, *Hist.* XIV, 431.

4) Parfaict, *Hist.* XIV, 436.

5) *Théâtre* VI, 103 (*Éd. de* 1877).

6) *Année litt.* 1772, II, 22/23.

7) *Théâtre* VI, 104 (*Éd. de* 1877).

An dem Aufbau des Stückes ist außerdem noch die plötzliche Sinnesänderung des Atrée vor Thyeste und Théodamie (II, 6) zu rügen, die dramatisch ziemlich unwahrscheinlich ist. Crébillon hätte diesen Fehler leicht vermeiden können, wenn er den Atrée bei der Erkennung sofort hätte Versöhnung heucheln lassen.

Nur kurz sei darauf hingewiesen, daß wir bei Crébillon auch den Vertrauten des Atreus bei Seneca wiederfinden und durch sechs Monologe nicht wenig an den lateinischen *Thyestes* erinnert werden.

Der Stil des *Atrée et Thyeste* wurde zuerst von Voltaire [1], dann auch von La Harpe scharf getadelt, welch letzterer eine ziemliche Anzahl von Fehlern und Ungenauigkeiten in der Diktion der Tragödie nachweist.[2] Dagegen machen schon Pellegrin [3], La Harpe [4] und Dutrait [5] auf die echt poetische, kraftvolle Sprache der Traumschilderung aufmerksam.

Als dichterisches Erzeugnis wird der *Atrée et Thyeste* in den *Annales dramatiques* sehr hochgepriesen: «*Le ton mâle et soutenu qui y règne, sa marche ferme et rapide, la nouveauté des pensées, la force de l'expression, tout concourt à placer cette tragédie au rang des chefs-d'œuvre dramatiques. Elle prouve qu'un ouvrage de génie peut quelquefois ne réussir que médiocrement au théâtre.*»[6] Auch unserer Meinung nach ist diese Tragödie Crébillon's trotz aller ihr anhaftenden Mängel durchaus nicht zu unterschätzen, wenn wir an die Schwierigkeiten denken, mit denen der Bearbeiter eines solch abscheulichen Stoffes zu kämpfen hat. Crébillon ist dem modernen ästhetischen Geschmacke viel mehr gerecht geworden als die beiden anderen bisher besprochenen Autoren und hat zuerst die richtigen Grenzen angegeben, die der moderne Tragiker bei jenem grausigen Stoffe einhalten muß, ohne dabei der antiken Fabel einen wesentlichen Eintrag zu tun. Hierin liegt unseres Er-

---

1) *Théâtre* VI, 104 (*Éd. de* 1877).
2) *Cours de Litt.* XI (P. I), 41 ff.
3) Parfaict, *Hist.* XIV, 432.
4) *Cours de Litt.* XI (P. I), 39/40.
5) *Étude*, p. 259/60.
6) I, 399.

achtens das größte literarische Verdienst, das sich Crébillon durch seinen *Atrée et Thyeste* erworben hat.

3. Der Ægyste von Ségnineau und Pralard (1721).

Diese Tragödie ist niemals gedruckt worden.[1]) Wenn wir gleichwohl imstande sind, uns einen Begriff von diesem am 18. November 1721 aufgeführten Stücke zu machen, so verdanken wir dies der im Mercure (1721, Nov.) veröffentlichten, ziemlich genauen Inhaltsangabe.[2]) Ehe wir hierauf näher eingehen, sei daran erinnert, daß Séguineau 1677 geboren wurde[3]), eine gute Erziehung erhielt, infolge großer Geldverluste eine Stellung in einer Bank annehmen mußte und bereits im September 1722 starb.[4]) Mit seinem Freunde Pralard verfaßte er gemeinschaftlich den *Ægyste*, ein Stück, das fünf Aufführungen erlebte.[5]) Auch soll Séguineau außerdem noch eine Oper *Pirithoüs* geschrieben haben.[6])

Pralard war der Sohn eines reichen Buchhändlers. Er verfügte über ein so großes Vermögen, daß er seinen Advokatenberuf nicht auszuüben brauchte und sich ganz seinen Lieblingsbeschäftigungen hingeben konnte. Er soll insbesondere ein leidenschaftlicher Spieler gewesen sein. Im Jahre 1731 ereilte ihn ein frühzeitiger Tod.[7])

Der Inhalt des *Ægyste* ist kurz folgender:

---

[1]) Leider war es mir bis jetzt sogar unmöglich, zu ermitteln, ob das Manuskript noch existiert.

[2]) Abgedruckt bei Parf., *Hist.* XV, 454 ff. und von uns im Anhang reproduziert.

[3]) *Ann. dramat.* VIII, 288.

[4]) Parf., *Hist.* XV, 463 ff. Mit diesen Angaben stimmen überein Mouhy, *Tabl. dramat.: Tabl. d. Aut.*, S. 28, die *Anecd. dramat.* III, 465 und die *Ann. dramat.* VIII, 288.

[5]) Parfaict, *Hist.* XV, 454; Léris, *Dict. port.*, p. 122 u. Mouhy, *Abrégé de l'hist.* II, 327.

[6]) *Anecd. dramat.* III, 465; *Ann. dramat.* VIII, 288.

[7]) Parf., *Hist.* XV, 465; ziemlich dasselbe berichten auch Mouhy, *Tabl. dramat.: Tabl. des Aut. peu conn.*, p. 50, ferner die *Anecd. dramat.* III, 410 und die *Ann. dramat.* VII, 459. Die *Anecd. dramat.* sagen, Pralard sei ungefähr 50 Jahre alt geworden.

I. Akt.

Tyndare, der König von Sparta, bei dem Thieste Schutz gefunden hat, hegt den Wunsch, die beiden feindlichen Pelopiden zu versöhnen. Zu diesem Zwecke lädt er den Atrée an seinen Hof ein, wo sich die Brüder treffen und Frieden schließen sollen. Atrée folgt auch dem Rufe des Königs, der im Falle der Versöhnung seine Tochter Clitemnestre dem Atriden Agamemnon zur Frau geben will, kann aber seinen alten Groll gegen Thieste im Augenblicke des Wiedersehens nicht zurückhalten. Auf die Ermahnungen des Tyndare hin verspricht Atrée heuchlerischerweise den Frieden, faßt jedoch im Innern den Plan, seinen Bruder durch dessen eigenen Sohn ermorden zn lassen.

II. Akt.

Agamemnon kommt als Sieger über die Argier mit einer Geisel zu Atrée und Tyndare. Die Geisel wird für die Tochter des Gouverneurs von Argos gehalten, gibt sich aber ihrer Vertrauten heimlich als Pélopée zu erkennen und erzählt ihr ihre Lebensgeschichte: Thieste, der sie infolge einer fatalen Weissagung zur Priesterin der Minerva bestimmt hatte, vergewaltigt sie eines Tages im Tempel, ohne in ihr seine Tochter zu erkennen. Sie aber sieht am Schwerte, das sie jenem Unbekannten entrissen hat, daß der Schänder ihrer Unschuld ihr Vater ist. Als Frucht jenes Gewaltaktes gebiert sie den Ægyste, den sie aussetzt, der aber von Hirten erzogen und ihr wieder zurückgebracht wird. Sie bewaffnet ihren Sohn mit dem Schwerte ihres Vaters und begibt sich an den Hof des Tyndare, wo sie einem Orakelspruche gemäß das Ende ihres Loses zu finden glaubt.

III. Akt.

Agamemnon liebt Pélopée, jedoch ohne bei ihr Erhörung zu finden. — Atrée verspricht dem Ægyste für den Fall, daß er seinen Todfeind ermorde, die Hand der Clitemnestre, den Thron von Argos und die Enthüllung seiner geheimnisvollen Abkunft, von der Atrée allein unterrichtet ist. Ægyste erklärt sich zur Tat bereit; als er jedoch erfährt, daß Thieste das Opfer werden solle, gerät sein Entschluß ins Schwanken; schließlich verspricht er aber Gehorsam.

IV. Akt.

Ægyste holt zum tödlichen Streiche gegen Thieste aus, läßt jedoch, einer inneren Stimme folgend, den Arm wieder sinken. Durch das Schwert wird die Erkennung herbeigeführt.

V. Akt.

Atrée wird von Ægyste inmitten seiner Wache ermordet.

Die obige Inhaltsangabe genügt, um die Quellen des *Ægyste* festzustellen, denen bisher noch nicht nachgespürt worden ist.

Der Stoff dieser Tragödie stimmt der Hauptsache nach überein mit der 88. Fabel Hygin's. Aber Séguineau und Pralard schöpften nicht direkt aus der lateinischen Quelle, sondern bedienten sich der freien französischen Übersetzung, die Vigenère von jener Fabel gegeben hatte.[1]) Es geht dies mit Sicherheit daraus hervor, daß bei Vigenère sowohl als auch in dieser Tragödie Pélopée sofort nach der Vergewaltigung an dem Schwerte erkennt, daß der Verbrecher ihr Vater war, während sie nach Hygin jene gräßliche Tatsache erst ganz zum Schlusse erfährt.

Die beiden Autoren des *Ægyste* entlehnten dem Vigenère außer dem bereits erwähnten Punkte noch folgende Einzelheiten in leicht veränderter Form:

Pélopée ist eine Priesterin der Minerva. Nach Hygin wird sie in Sikyon ausgesetzt; Vigenère schreibt nur: «*Thiestes ... s'en fuit ... à Sicyon, là où estoit sa fille Pelopie.*» [2]) In der französischen Tragödie wird sie von Thieste zu diesem keuschen Leben bestimmt.

Ohne Pélopée zu kennen, trifft sie ihr Vater am Flußufer und tut ihr Gewalt an. Nach Vigenère wird dieses Verbrechen am Flusse, in unserem Drama im Tempel begangen, wohin sich die Jungfrau geflüchtet hat.

Pélopée setzt den Ægyste, den sie von ihrem Vergewaltiger empfangen hat, aus; das Kind wird jedoch von Hirten gerettet und kommt an den Hof des Atrée, ohne seine Eltern zu kennen. Zum Jüngling herangewachsen, wird Ægyste von Atrée beauftragt, den Thyeste zu töten. Bei Vigenère hat Atrée noch vor der Geburt des Ægyste die Pélopée geheiratet, ohne über ihre Herkunft unterrichtet zu sein, und hält den Jüngling für seinen eigenen Sohn; in der französischen Tragödie weiß der Pelopide, daß Ægyste der Sohn des Thyeste und seiner Tochter Pélopée ist.

---

[1]) *Les Images ... de Philostrate Lemnien*, S. 368 a/b.

[2]) Vigenère hat jedenfalls das „*deposita*" Hygin's übersehen.

Ægyste nimmt sich vor, den Thieste zu ermorden, es kommt jedoch nicht zur Tat. Thieste erkennt das Schwert in den Händen des Jünglings als das seine und erinnert sich, daß es ihm einst von der Priesterin, die er vergewaltigte, entrissen worden ist. Dabei lernen sich Ægyste und Thieste als Sohn und Vater kennen. In den ersten Vorstellungen ermordete sich auch in der französischen Tragödie Pélopée.[1])

Ægyste tötet den Atrée. Bei Vigenère vollzieht der Jüngling diesen Racheakt nur aus eigenem Antriebe; bei Séguineau und Pralard gebietet ihm noch dazu Pélopée diese Tat.[2]) Ferner ist als Unterschied hervorzuheben, daß nach Vigenère Ægyste den Bruder des Thieste am Ufer während des Opferns ermordet, während in unserem französischen Drama den Atrée inmitten seiner Wachen die rächende Hand des Ægyste erreicht.[3])

Vigenère berichtet auch die Fabel von *«Clytemnestre fille de Tyndarus et femme d'Agamemnon»* [4]), aber davon, daß Tyndareus den Frieden zwischen Atreus und Thyestes habe herstellen wollen, erzählt weder er noch die griechische Sage. Es wird diese Geschichte wohl die eigene Erfindung von Séguineau und Pralard sein.

Im *Ægyste* lassen sich außerdem noch die Spuren von Crébillon's *Atrée et Thyeste* wiederfinden. Denn wie in jenem Drama Atrée allein (d. h. außer seinem Vertrauten) die Abkunft des Plisthène kennt, so ist auch hier nur er darüber unterrichtet, daß Ægyste der Sohn des Thieste ist. In beiden Tragödien bestimmt Atrée den Sohn seines Bruders zur Ermordung seines Vaters und will die Liebe des Jünglings zu einem Mädchen dazu benutzen, ihn zur schrecklichen Tat zu bewegen. Bei Crébillon läßt erst Atrée den Plisthène

---

[1]) Cf. Anhang. S. 150.

[2]) Cf. Anhang, S. 150.

[3]) Die Meinung von Weiße, *Vorw. zu seinem Atreus u. Thyest*, und Schröter u. Thiele, *Hamb. Dramat.*, S. 237, daß Pellegrin zuerst die 88. Fabel Hygin's dramatisch bearbeitet habe, ist durch obige Ausführungen als hinfällig erwiesen.

[4]) *Les Images*, S. 366b.

eidlich versprechen, seinen Feind zu töten; als aber der Jüngling erfährt, daß er den Thyeste ermorden soll, hält ihn sein inneres Gefühl — die Stimme der Natur — von der Ausführung dieser Tat zurück (I, 4). Später will sogar Atrée die Théodamie töten, wenn Plisthène sich seinem Willen nicht füge (III, 3).

In ähnlicher Weise verspricht der Atrée des *Ægyste* dem Jüngling die Hand der Clitemnestre, im Falle er ihn an seinem Feinde räche. Ægyste ist bereit, den Wunsch des Königs zu erfüllen; aber kaum hat er erfahren, daß Thieste fallen soll, als er von entsetzlichem Grausen ergriffen wird, das wie bei Plisthène in einem unüberwindlichen Gefühle — in der Stimme der Natur — seinen Grund hat. Allerdings läßt sich Ægyste zum Unterschied von Plisthène zur Tat überreden, die aber schließlich ebensowenig zur Ausführung gelangt wie bei Crébillon.

Ferner ist noch darauf aufmerksam zu machen, daß, wie Plisthène dem Atrée die Versöhnung mit Thyeste ans Herz legt (II, 6), so auch Agamemnon (V) den Thieste anfleht, doch mit seinem Bruder Frieden zu schließen.[1] Auch erinnert der Umstand, daß sich die Bewohner von Argos zugunsten des Thieste erheben[2], stark an Crébillon's *Atrée et Thyeste*, wo Thyeste ebenfalls einen großen Anhang gefunden hat. Daß auch Ægyste, wie Thyeste bei Crébillon, einen unheilvollen Traum hat, sei nebenbei bemerkt, da uns leider der Inhalt des Traumes nicht berichtet wird.

Das den Thyeste bewegende Mißtrauen — «*Thieste témoigne beaucoup de défiance à l'approche d'Atrée*» heißt es in der Inhaltsangabe[3]) — erinnert unwillkürlich an den III. Akt des lateinischen Originals, wo es dem seinem Bruder sich nähernden Thyestes ebenfalls bange ums Herz wird. Wenn ferner Atrée (I) zu der ihm eigenen Verstellungskunst Zuflucht nimmt und in Thieste die Hoffnung zu erwecken sucht, daß er den Frieden nicht wieder brechen werde, um dann unmittelbar darauf in

---

[1]) Cf. Anhang, S. 150.
[2]) Cf. Anhang, S. 148.
[3]) Cf. Anhang, S. 148.

einem Monologe sich zu gestehen, daß diese Versöhnung nur eine scheinbare, bloß eine Falle für seinen Bruder sein solle [1]), so ist hierin entweder eine Nachahmung des III. Aktes des Seneca'schen Stückes zu erblicken, wo Atreus den Thyestes durch dieselbe Heuchelei betört, oder auch eine Nachahmung der 5. Szene des IV. Aktes des *Atrée et Thyeste*, die allerdings selber wieder auf den römischen Tragiker zurückgeht. Wenn Séguineau und Pralard die beiden erwähnten Züge dem Seneca entnahmen, so gibt uns die Tatsache, daß sie nicht den Hygin direkt, sondern Vigenère benutzten, allen Anlaß zu der Vermutung, daß sie sicherlich nicht den lateinischen Text Seneca's vor Augen hatten, sondern eine der französischen Übersetzungen.

Die hier aufgeführten Übereinstimmungen lassen erkennen, daß Séguineau und Pralard zu ihrem *Ægyste* den Vigenère und den *Atrée et Thyeste* Crébillon's, bzw. eine Übersetzung des lateinischen *Thyestes* benutzt haben.

So viel wir dem Berichte des *Mercure* für die Charaktere des Stückes entnehmen können, scheint der Atrée des *Ægyste* ganz der Crébillon's zu sein, während der Thieste des *Ægyste* mehr an den Seneca'schen Thyestes erinnert, der seinem Bruder auch stets mißtraut. In Ægyste endlich finden wir den Plisthène wieder; denn beide unglücklichen Jünglinge lassen sich auf gleiche Weise von der ihnen innewohnenden, für sie unerklärlichen Stimme der Natur leiten.

4. Die Pélopée des Abbé Pellegrin (1733).

Mit dem Leben des Abbé Simon-Joseph Pellegrin brauchen wir uns hier nicht zu beschäftigen.[2])

Wir können unsere Aufmerksamkeit sofort dem Inhalte der von ihm verfaßten *Pélopée* zuwenden.

Der Ort der Handlung ist während des ganzen Stückes das Lager des Atrée in der Nähe von Argos.

---

[1]) Cf. Anhang, S. 148/49.

[2]) Nähere Aufschlüsse finden sich in: Moréri, *Dict.* VIII, 168/69; Michaud, *Biogr. univers.* XXXII, 393/94; *Nouv. Biogr.* XXXIX, 489 ff. und *Grande Encycl.* XXVI, 272.

Thyeste hat seine Tochter Pélopée sofort nach ihrer Geburt seinem Vertrauten Arbate zur Ermordung übergeben, um die Erfüllung des ihm gewordenen Orakelspruches zu verhüten:

«Argos rentrera sous ta loi,
Par un Fils qui naîtra de ta Fille et de toi.»

Statt das Mädchen zu töten, übergibt es Arbate dem Atrée, der es an Stelle eines ihm gestorbenen Kindes heimlich annimmt und erzieht, um es dereinst mit seinem Vater zu vermählen. In der Tat verliebt sich Thyeste in die herangewachsene Jungfrau, entführt sie mit ihrer Zustimmung und erzeugt mit ihr einen Sohn, namens Ægiste. Atrée, der von dieser heimlichen Ehe nichts erfahren hat, möchte seinem Bruder die Hand der Pélopée um so eher geben, als Thyeste sich hierdurch mit seinem Bundesgenossen Tyndare, dem König von Sparta, entzweien würde, der auf die Verbindung seiner Tochter Clitemnestre mit Thyeste gehofft hatte: Atrée beabsichtigt nämlich, diese Prinzessin mit seinem Sohne zu verheiraten, und bietet daher seinem Bruder den Frieden an, wenn er sich mit Pélopée vermähle; — aber Thyeste geht auf den Vorschlag des Atrée nicht ein, weil er eine schlimme Absicht hinter solch ungewohnter Freigebigkeit vermutet, hält seine Ehe mit Pélopée geheim, da er seinem Bruder nicht traut, und gibt sich den Anschein, als ob er die Pélopée nur als Kriegsgefangene betrachte.

Inzwischen ist Ægiste, den seine Mutter infolge eines unheilvollen Orakelspruches durch ihren Vertrauten Sostrate für immer von sich hat entfernen lassen, an den Hof des Atrée gekommen, ohne von diesem erkannt zu werden. Ægiste, der von seiner eigenen Abkunft nichts weiß, entreißt die Pélopée dem Thyeste, bringt sie zu Atrée zurück und verliebt sich in sie.

Durch einen Zufall erfährt Atrée, daß Ægiste der Sohn des Thyeste sei. Sofort beschließt der auf Rache sinnende König, den Sohn zur Ermordung seines Vaters zu bewegen; er verspricht dem Jüngling die Hand der Pélopée, wenn er den Thyeste töte. Daß sie die Mutter des Ægyste ist, ahnt Atrée nicht. Der Jüngling sträubt sich anfangs dagegen, den Mord zu begehen. Als er aber erfährt, daß Pélopée den Thyeste liebt, in welchem er nun seinen Rivalen erblickt, willigt er ein, die blutige Tat auszuführen.

Inzwischen hat Atrée der Pélopée das Geheimnis ihrer Ehe mit Thyeste entlockt. Nun weiß er auch, daß Ægiste ihr Kind ist. Er faßt den teuflischen Plan, jetzt erst recht den Ægiste mit Pélopée, also seiner eigenen Mutter, zu verheiraten. Doch zuvor muß erst der Jüngling seinen Vater töten! Thyeste und Ægiste wollen gerade auf dem Kampfplatze einander gegenübertreten, als Sostrate herbeieilt und ihnen ihre nahen verwandtschaftlichen Beziehungen entdeckt, um den Vatermord noch rechtzeitig zu verhüten. Zugleich erfährt der Jüngling, daß Pélopée seine Mutter ist. Jetzt wird Vater und Sohn der furchtbare Racheplan des Atrée offenbar, und sie beschließen den Tod dieses Scheusals. Es

gelingt ihnen, den Atrée durch ein falsches Gerücht vom Tode des Thyeste zu täuschen, und in dem gleich darauf stattfindenden Kampfe zwischen Ægiste und Atrée bringt jener dem verhaßten Feinde eine tödliche Wunde bei. Doch bevor der Pelopide stirbt, enthüllt er noch das schreckliche Geheimnis, daß Pélopée die Tochter und zugleich die Gattin des Thyeste ist.

Pellegrin selber hat als seine Quellen vier Autoren, nämlich Servius, Lactantius, Vigenère und besonders Hygin angegeben.[1] Servius erzählt in seinem Kommentar zu Vergil's Aeneide[2] den Inhalt des 1. Teiles der 87. Fabel Hygin's, die folgendermaßen lautet: *Thyesti Pelopis et Hippodamiae filio responsum fuit, quem ex filia sua Pelopia procreasset eum fratris fore ultorem. quod cum audisset puer est natus quem Pelopia exposuit. quem inventum pastores caprae subdiderunt ad nutriendum. Aegisthus est appellatus ideo quod graece capra aega appellatur.*[3]

Bei Lactantius konnte ich keine Stelle eines diesbezüglichen Inhalts entdecken.[4] Daß Vigenère die 88. Fabel Hygin's frei übersetzt hat, ist uns bereits hinlänglich bekannt.

---

[1]) *Préf.* zur *Pélopée*, S. 9 ff.: «...*plusieurs des Spectateurs ... m'ayant demandé dans quelle source j'avois puisé un sujet qu'ils n'avoient point trouvé dans quelques Dictionnaires; j'ai cru que je devois satisfaire un si juste désir. — Servius, Lactance, Vigenère, et surtout Hyginus racontent que Thyeste, frère d'Atrée, ayant consulté l'Oracle sur la vengeance qu'il vouloit tirer de la cruauté d'Atrée, il lui fut répondu qu'il seroit vengé par un Fils qui naîtroit de lui et de sa Fille Pélopée. ce que j'ai exprimé par ces vers ...:*

Argos rentrera sous ta loi,
Par un Fils qui naîtra de ta Fille et de toi.»

[2]) II, 509: ... *cum Thyestes post cognitum facinus requireret ultionem, ei Apollo respondit, posse alio scelere illius facinoris vindicem nasci, scilicet cum Pelopia, filia sua, concumberet. quo facto natus est Aegisthus, fatalis in Atrei geminam subolem.* Daß Servius den Hygin wohl gekannt hat, geht daraus hervor, daß er ihn in seinem *Commentar* öfters zitiert, so z. B. I, 216 u. 437, ferner II, 282.

[3]) Cf. Schmidt, *Hyg. Fab.*, S. 84.

[4]) In den „*Lactantii Pl. Narrationes Fabularum*" ist unseres Wissens nur zweimal die Rede vom Hause des Tantalus, einmal in der 6. Fabel des VI. Buches (p. 830/31), wo der Autor von dem berüchtigten Mahle spricht, das Tantalus den Göttern vorgesetzt hat, und dann in der 1. und 2. Fabel des XII. Buches (p. 869), wo Lactantius von „*Agamemnon, Atrei*

Pellegrin geht also im Grunde nur auf Hygin zurück, da die obengenannten Autoren ja auch sicherlich aus Hygin schöpften.[1]) In derselben *Préface* spricht Pellegrin von einem wichtigen Unterschiede, der zwischen der 87. und 88. Fabel Hygin's besteht[2]), was für uns ein Beweis mehr dafür ist, daß er Hygin selbst benutzt hat. Ferner sind die Verse:

«Argos rentrera sous ta loi,
Par un Fils qui naîtra de ta Fille et de toi»

eine beinahe wörtliche Übersetzung des Beginns der 87. Fabel Hygin's. Pellegrin hat sich auch genau an die ganze 87. Fabel gehalten, nur daß er den Thyeste nicht freiwillig zum Blutschänder werden und den Ægiste eigentlich nicht direkt aussetzen ließ. Aber daß der Sohn der Pélopée in dieser Tragödie auch wie in der 87. Fabel Hygin's von einer Ziege gesäugt wurde, darauf macht Pellegrin selbst in seiner Vorrede aufmerksam.[3])

Der 88. Fabel Hygin's entnahm der Dichter folgende Einzelheiten:

Atrée will den Sohn des Thyeste und der Pélopée zur Ermordung seines Vaters zwingen. Jedoch hält bei Hygin Atreus den Aegisthus für seinen eigenen Sohn, während bei Pellegrin Atrée nur anfangs nicht weiß, daß Ægiste der Sohn des Thyeste und der Pélopée ist, sondern es erst nachträglich erfährt.

---

et Aeropes filius" berichtet (cf. *Auctores Mythographi Latini.* p. 830/31 u. p. 869).

[1]) Auch Weiße, sowie Schröter und Thiele geben als Quelle die 88. Fabel Hygin's an. Cf. p. 98 Anm. 3.

[2]) *«La plûpart des Scholiastes ont cru que l'inceste fut commis volontairement par Thyeste, et que l'ardeur de se venger, le fit passer par dessus toute autre considération; Hyginus même est de ce sentiment dans le chap. 87, mais il se retracte dans le 88 et dit que Thyeste devint incestueux sans le sçavoir.»*

[3]) *«Tous les Auteurs qui ont rapporté ce fait conviennent qu'Ægiste qui nâquit de cet inceste, fut exposé par sa mère aussi tôt après sa naissance, et que des Pasteurs, l'ayant trouvé le firent nourrir par une chèvre sauvage: c'est là ce qui m'a donné lieu de faire dire à Ægiste dans mon premier Acte:*

Au fond d'une forêt, par un monstre allaité,
De lui je tiens mon nom et ma férocité.»

Ægyste will auch wirklich den Thyeste töten; doch wird dieser Vatermord dadurch verhindert, daß sich Vater und Sohn noch rechtzeitig kennen lernen. Hygin's Darstellung unterscheidet sich von derjenigen Pellegrin's dadurch, daß der Jüngling in der lateinischen Fabel einen Meuchelmord beabsichtigt, während er in unserem Drama den Thyeste in ehrlichem Kampfe töten will.

Ægiste ermordet den Atrée. der, durch eine falsche Nachricht getäuscht. seinen Bruder für tot wähnt. Thyeste erfährt die entsetzliche Tatsache, daß er Ægiste mit seiner Tochter gezeugt hat.

Außer diesen beiden Fabeln hat aber Pellegrin (was er verschweigt!) ohne Zweifel auch noch den *Ægyste* von Séguineau und Pralard benutzt und ihm folgende Einzelheiten entnommen:

Die Erzählung von Tyndare und dessen Tochter Clitemnestre. Hierzu muß jedoch bemerkt werden, daß Pellegrin diese beiden Personen nicht auftreten läßt[1]) und den König von Sparta zum Bundesgenossen des Thyeste macht, während Tyndare im *Ægyste* nur eine vermittelnde, wenn auch zu Thyeste hinneigende Stellung einnimmt. Ja, selbst im *Ægyste* sagt schon im I. Akte Tyndare zu Atrée, daß er gegen ihn Partei ergreifen werde, wenn er (Atrée) in seiner Ungerechtigkeit beharre[2]), und im IV. Akte schwört er, sich an Atrée bitter rächen zu wollen, wenn dieser eine unehrliche Handlung im Sinne habe.[3]) Und zum Schlusse steht Tyndare tatsächlich auf Seite des Thieste.[4])

Atrée will die Clytemnestre mit seiner Familie verbinden. wie auch bei Séguineau und Pralard Tyndare seine Tochter dem Agamemnon verspricht.

Ægiste und Pélopée treffen sich bei Atrée, ohne ihr gegenseitiges Verhältnis zu kennen. Der erstere hat keine Ahnung von seiner Abkunft, wohl aber ist diese dem Atrée bekannt, der den Jüngling zur Ermordung seines Vaters zu

[1]) Es kommt nämlich nur einige Male im Drama die Rede auf sie.

[2]) Cf. Anhang, S. 148.

[3]) Cf. Anhang, S. 150.

[4]) Cf. Anhang, S. 150.

bewegen sucht und ihm als Preis für den Kopf des Thyeste die Hand seiner Geliebten in Aussicht stellt; bei Pellegrin ist dies Pélopée, die eigene Mutter, bei Séguineau und Pralard dagegen Clitemnestre.

Der Jüngling weigert sich anfangs, die Tat auszuführen, läßt sich aber doch dazu bestimmen; das Motiv ist allerdings bei Pellegrin ein anderes als bei Séguineau und Pralard. Es ist ferner zu beachten, daß bei Pellegrin's Ægiste das Gefühl der Liebe zu Pélopée viel stärker hervortritt, als dies im Drama Séguineau's und Pralard's der Fall zu sein scheint.

Wie bei Pellegrin Ægiste in einem erfolgreichen Kampfe dem Thyeste die Pélopée entreißt und sich in sie verliebt, so besiegt im anderen Drama Agamemnon die Bewohner von Argos und bringt die Pélopée, zu welcher er in Liebe entbrannt ist, zu Atrée. Was diese Liebe des Ægiste zu Pélopée anlangt, so erinnert sie uns nur insofern an die Liebe des Agamemnon zu ihr, als Ægiste wie Agamemnon von ihr nicht erhört wird. Aber die Leidenschaft des Ægiste bei Pellegrin ist doch ganz anderer Art als die des Agamemnon bei Séguineau und Pralard; sie hat viel mehr Verwandtschaft mit der Liebe des Plisthène zu Théodamie bei Crébillon; denn wir haben hier wie dort eine blutschänderische Leidenschaft, die auch bei beiden Dichtern ungefähr dasselbe Ende nimmt.

Überhaupt hat Pellegrin sein Stück, wenn er auch jene Fabelbruchstücke aus dem *Ægiste* genommen, vielmehr auf dem *Atrée et Thyeste* Crébillon's aufgebaut, dem er sehr viele Züge entlehnt hat. Daß Pellegrin jene Tragödie genau kannte, beweisen seine oben bereits angeführten Bemerkungen darüber.[1]) Daß er den *Ægyste*, sei es im Manuskripte oder im Druck, eingesehen habe, ist kaum anzunehmen. Er wird sich aus der vom *Mercure* mitgeteilten Inhaltsangabe alle die Einzelheiten herausgesucht haben, die ihm für seine *Pélopée* paßten. Und wie genau er sich der Crébillon'schen Darstellung angeschlossen hat, das wird die nachfolgende Vergleichung klarlegen.

---

[1]) S. 62, 90 u. 93/94.

I. Akt.

Ort der Handlung ist durchweg das Lager des Atrée in der Nähe von Argos.

1. Szene. Sostrate, der ehemalige Erzieher des Ægiste, und Arcas, der frühere Diener des Thyeste, sind in einem interessanten Zwiegespräche begriffen: Thyeste ist dem Sostrate schon seit 20 Jahren feindlich gesinnt, da er glaubt, Sostrate habe ihm seinen Sohn gleich nach seiner Geburt entrissen und getötet. Sostrate gibt sich jedoch als treuen Diener des Thyeste aus. Als ihm Arcas erzählt, daß ein junger unbekannter Held, namens Ægiste, durch seine Tapferkeit für Atrée, der gegen Thyeste und dessen Bundesgenossen Tyndare Krieg führe, den Sieg entschieden habe, schrickt Sostrate heftig zusammen. Ein Geheimnis verbietet ihm, zu reden. Nachdem er sich von der Treue des Arcas zu Thyeste überzeugt hat, bittet er ihn, seinem früheren Herrn einen Brief sehr wichtigen Inhalts zu überbringen und sich dabei zu beeilen, da der Tag schon anbreche.

Pellegrin gibt seinem Ægiste ein Alter von 20 Jahren, wie auch Crébillon's Plisthène 20 Jahre alt ist. Das Stück beginnt mit Anbruch des Tages wie Crébillon's *Atrée et Thyeste*.

2. Szene. Atrée drückt seine Wut gegen Thyeste vor seinem Vertrauten Eurymédon aus, der seinen König mit dem Gedanken des baldigen Todes seines Feindes zu trösten sucht. Aber Atrée denkt ganz anders: Thyeste soll nicht sterben und so seinen Leiden entgehen, sondern die rächende Hand seines Bruders fühlen! Hierauf verrät Atrée seinem Vertrauten, daß Pélopée die Tochter des Thyeste sei. Dieser habe sein Kind seinem Vertrauten Arbate zur Ermordung übergeben. Der habe jedoch das Töchterchen zu Eurymédon gebracht, von dem es wiederum der Obhut des Atrée anvertraut worden sei. Zur selben Zeit sei ihm (dem Atrée) sein eigenes Kind geraubt worden, und da habe er nun heimlich das Töchterchen des Thyeste dafür in die Wiege gelegt und ihm denselben Namen wie seinem eigenen Kinde gegeben. Während seiner (des Thyeste) Abwesenheit von Argos habe Thyeste die Pélopée entführt und dann bei ihm (Atrée) um ihre Hand angehalten. Gerne wäre er dem Wunsche seines Bruders entgegengekommen; denn eine blutschänderische Ehe zwischen Thyeste und Pélopée sei ja sein eigentlicher Racheplan. Dann erzählt Atrée die Geschichte von Tyndare und der Clytemnestre, mit denen er Thyeste hätte entzweien wollen; doch dieser habe aus Mißtrauen gegen seinen Bruder die Heirat mit Pélopée plötzlich verweigert und letztere — so glaubt Atrée — als seine Gefangene zurückbehalten, bis sie ihm endlich durch die Tapferkeit des Ægiste entrissen worden sei. Auch befürchtet der König, daß jener Jüngling ihm einst gefährlich werden könne.

Diese 2. Szene ist eine getreue Nachahmung der 3. Szene des I. Aktes von Crébillon's *Atrée et Thyeste.* Hier wie dort teilt Atrée seinem Vertrauten die Rache mit, die er für Thyeste ersonnen, und ein Geheimnis, das damit innig zusammenhängt. Bei Crébillon hat Atrée seinen Sohn mit dem des Thyeste vertauscht und dann den Plisthène zur Rache erzogen; bei Pellegrin hat Atrée die Tochter des Thyeste heimlich adoptiert, um durch sie ebenfalls sich an seinem Bruder zu rächen. Auch ist die Art und Weise, wie die Vertauschung des richtigen mit dem fremden Kinde geschildert wird, Crébillon genau nachgeahmt. Atrée erzählt in folgenden Worten:

«D'abord sans nul dessein je pris soin de sa vie.
Mais ma fille au berceau m'ayant été ravie,
La sienne en même tems prit sa place et son nom.»
(Pellegrin.)

Bei Crébillon (I, 3) sagt Atrée:

«Un fils venait de naître à la nouvelle Reine.
Pour remplir mes projets, je le nommai Plisthène,
Et mis le fils d'Aerope au berceau de ce fils,
Dont depuis m'ont privé les Destins ennemis.»

Der Unterschied besteht darin, daß bei Crébillon Atrée sein eigenes Kind erst nach der Vertauschung verliert, während dies bei Pellegrin schon vorher der Fall ist.

Ferner klingen die Einleitungsworte, die bei Pellegrin Eurymédon zu Atrée spricht, deutlich an jene an, die bei Crébillon der Pelopide seinem Vertrauten zuruft.

Bei Pellegrin sagt Eurymédon:

«Quoi! Seigneur, dans un jour si propice à vos vœux,
Vous n'êtes pas encor parfaitement heureux!»

Bei Crébillon (I, 3) sagt Atrée:

«Enfin ce jour heureux, ce jour tant souhaité
Ranime dans mon cœur l'espoir et la fierté.»

Also die Anspielung auf den glücklichen Tag ist bei beiden Dichtern die gleiche, nur daß bei Crébillon Atrée sich wirklich darüber freut, während er bei Pellegrin noch

nicht recht an das Glück des Tages glaubt. Im *Atrée et Thyeste* ist der Tag schon glücklich, in der *Pélopée* noch nicht.

Während ferner bei Crébillon Atrée den Tod des Thyeste wünscht, und sein Vertrauter ihm rät, zur Strafe seinen Bruder lieber leben zu lassen, als ihn zu töten, stellt Pellegrin die Sache umgekehrt dar; denn auf die Worte des Eurymédon: «*Thyeste va périr*» läßt er seinen Atrée antworten:

> «Thyeste va périr! Et crois-tu que sa mort
> Soit le bien où j'aspire avec plus de transport?
> Je cherche à prolonger, non à finir sa peine,
> Il m'enlève, en mourant, le plaisir de ma haine.»

Diese Verse schrieb Pellegrin entweder unter dem Einflusse des schon zitierten Ausspruches Seneca's (v. 246):

> De fine poenae loqueris, ego poenam volo.

oder, was viel näher liegt, in Anlehnung an die Worte, welche bei Crébillon Atrée in der 8. Szene des III. Aktes spricht:

> «Qu'il vive! Ce n'est plus la mort que je médite,
> La mort n'est que la fin des tourments qu'il mérite,»

und welche allerdings ihrerseits auf den obigen Gedanken Seneca's zurückgehen.

In ähnlicher Weise äußert ferner Atrée sowohl bei Pellegrin als auch bei Crébillon sein Rachegefühl gegen Thyeste und seinen gotteslästerlichen Hochmut.

Atrée bei Pellegrin:

> «De mon cœur irrité les transports furieux,
> Plus que mon trône encor me rapprochent des Dieux.
> . . . .
> C'est peu d'être au-dessus des Rois les plus puissans,
> Montrons à l'univers de quel Dieu je dessens;
> Son Empire comprend et le Ciel et la Terre;
> Au gré de sa vengeance, il lance le tonnerre;
> Et moi, j'aime à porter de si terribles coups,
> Que Jupiter lui-même en puisse être jaloux.»

Atrée bei Crébillon (I, 3):

> «Rien ne peut arrêter mes transports furieux.
> Je voudrois me venger, fût-ce même des Dieux.

Du plus puissant de tous, j'ai reçu la naissance,
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance:
Enfin mon cœur se plaît dans cette inimitié,

. . . .

Mon cœur qui sans pitié lui déclare la guerre
Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre.»

Derartige Übereinstimmungen sowohl in Gedanken als auch in der sprachlichen Form nötigen zu dem Schlusse, daß Pellegrin unter dem direkten Einflusse Crébillon's sein Stück verfaßt hat.

In der 3. Szene bringt Eurilas, ein Wächter, dem Atrée einen Brief, den man dem Arcas entrissen hat, als dieser sich zu Thyeste hat begeben wollen. Der König liest den Brief und schickt sofort Eurilas nach Ægiste aus. Hierauf (4. Sz.) liest Atrée den Brief vor, der Thyeste die Nachricht hätte bringen sollen, daß Ægiste sein Sohn sei. Sofort gibt Atrée den Befehl, Sostrate zu suchen. Dieser hatte nämlich seinen Namen unter jene Zeilen gesetzt. Zu gleicher Zeit faßt der grausame Pelopide den Racheplan, Ægiste's Liebe zu Pélopée dazu zu benutzen, ihn zum Morde an Thyeste, also an seinem eigenen Vater, zu verleiten.

Auch diese Episode ist Crébillon nachgeahmt; denn wie im *Atrée et Thyeste*, so wird auch bei Pellegrin der Brief, welcher Thyeste über die Existenz seines Sohnes aufklären soll, abgefangen und dem Atrée eingehändigt.

5. Szene. Dem eintretenden Ægiste teilt Atrée mit, daß er ihm nur unter der Bedingung seine Tochter geben werde, wenn er Thyeste in der Schlacht töte. Der edle Jüngling kann sich dazu nicht verstehen — so gerne er auch die Hand der Pélopée gewinnen möchte —, das Blut eines Königs und noch dazu das von Atrée's Bruder zu vergießen.

Diese Szene gleicht der 4. Szene des I. Aktes, der 6. Szene des II. und der 3. Szene des III. Aktes des *Atrée et Thyeste*, also denjenigen Szenen, in denen Plisthène sich weigert, Thyeste zu töten, da er der Bruder seines Vaters sei. Die Ähnlichkeit tritt in folgenden Versen klar zutage:

Bei Pellegrin sagt Ægiste zu Atrée:

Je ne puis me cacher que ce sang est le vôtre;
N'en est-ce pas assez pour retenir mes coups?
En perçant votre frère, ils iraient jusqu'à vous.

Bei Crébillon (I, 4) sagt Plisthène zu Atrée:

> Songez-vous bien quel nœud vous unit l'un et l'autre?
> En répandant son sang, je répandrais le vôtre.

Ferner meint Ægiste bei Pellegrin:

> La nature a ses droits; mais le trône a les siens,[1])
> Et du sang entre nous, il rompt tous les liens.

Bei Crébillon (II, 6) sagt Atrée zu Thyeste:

> Quand je t'ai vu souiller par tes coupables feux
> Les autels où l'hymen allait combler mes vœux,
> Que peux-tu m'opposer qui parle en ta défense?
> Les droits de la nature, ou bien de l'innocence?

Außerdem erinnert diese Szene ganz besonders an die 3. Szene des III. Aktes des *Atrée et Thyeste.* Denn wie dort Atrée die Liebe des Plisthène zu Théodamie benutzen will, um den Jüngling zur Ermordung des Thyeste zu treiben, jedoch seinen Zweck nicht erreicht, so möchte hier der grausame Pelopide den Ægiste auf Grund seiner Liebe zu Pélopée zwingen, seinen Vater zu ermorden, aber auch seine Mühe ist vergebens.

Man könnte hier vielleicht einwenden, daß auch im *Ægyste* der Jüngling darüber erzittert, daß er Thyeste töten soll (III. Akt), und sich nicht gleich dazu entschließen kann, obwohl er dadurch die Hand seiner Geliebten verlieren könnte. Pellegrin würde also in diesem Falle nicht auf Crébillon, wo Atrée die Théodamie im Falle der Weigerung des Plisthène ermorden will, sondern auf die betreffende Szene bei Séguineau und Pralard zurückgehen. Hierzu ist zu bemerken, daß Pellegrin hier beide Dramen nachahmt, daß er sich aber doch mehr an den *Atrée et Thyeste* als an den *Ægyste* anlehnt. Denn die Liebe des Ægyste ist, nach der Inhaltsangabe zu schließen, bei Séguineau und Pralard nicht so leidenschaftlich wie die des Ægiste zu Pélopée oder die des Plisthène zu Théodamie. Und es ist doch zweifellos gerade die blutschänderische Liebe

---

[1]) Dieser Vers hat, was die Form anlangt, große Ähnlichkeit mit dem folgenden, den bei Crébillon Plisthène im III. Akte (3. Sz.) spricht:
«Mon devoir a ses droits, mais ma gloire a les siens.»

des Sohnes zu seiner — allerdings von ihm noch nicht gekannten — Mutter eine Nachahmung der blutschänderischen Liebe des Bruders zu seiner — ebenfalls von ihm nicht gekannten — Schwester, wie wir sie bei Crébillon finden. Daß dieses Verhältnis Crébillon entnommen ist, geht auch daraus hervor, daß bei beiden Dichtern der Jüngling sofort seine Leidenschaft verabscheut, als er seine so nahe verwandtschaftliche Beziehung zu seiner Geliebten kennen lernt. Ferner ist noch hervorzuheben, daß in dieser Szene bei Pellegrin und in der 3. Szene des III. Aktes bei Crébillon der Jüngling sich entschieden weigert, den Mord auszuführen, während er doch bei Séguineau und Pralard am Ende der betreffenden Szene, wo Atrée dieses Ansuchen an ihn stellt, verspricht, den Thyeste zu töten.

Endlich wäre zu dieser Szene noch zu bemerken, daß die Worte des Ægiste:

> Au fond d'une forêt par un monstre allaité,
> De lui je tiens mon nom et ma férocité.
> Je vous l'ai déjà dit, je suis né pour le crime.
> Par là, de mes parens je devins la victime

etwas an den Seneca'schen Gedanken anklingen:

v. 313/14 ne mali fiant times?
nascuntur.

Wir erinnern uns, daß auch bei Crébillon (I, 3) Atrée einmal die Meinung äußert, daß Plisthène die Schlechtigkeit seiner Eltern ererbt habe.

6. Szene. Als der Wüterich sich entfernt hat, teilt Ægiste dem herankommenden Antenor seine leidenschaftliche Liebe zu Pélopée mit, die er schon beim ersten Anblick im Lager des Thyeste in sein Herz geschlossen habe. Sein Vertrauter gibt ihm den Rat, von diesem Orte zu fliehen, auf daß er nicht den Lehren des Sostrate zuwiderhandle, der ihm doch besonders die Achtung vor Königen eingepflanzt habe. In Ægiste kämpfen eine Zeitlang seine ihm anerzogenen Grundsätze und seine leidenschaftliche Liebe. Zum Schlusse gibt er alles Nachdenken auf und stürzt davon mit den Worten:

> N'en délibérons plus; allons; cherchons le Roi;
> Et qu'au gré de sa haine, il dispose de moi!

Wie Plisthène bei Crébillon, so verliebt sich auch Ægiste bei Pellegrin in Pélopée schon beim erstmaligen Sehen.

II. Akt.

1. Szene. Pélopée teilt ihrer Vertrauten mit, daß sie mit Thyeste heimlich verheiratet sei und von ihm einen Sohn habe, den sie jedoch, um sein Los niemals zu erfahren, durch Sostrate habe entfernen lassen. Sie sei durch einen Orakelspruch, der ihrem Kinde Vatermord und Blutschande geweissagt, zu jener Tat bewogen worden. Zur Befragung des Orakels sei sie durch einen schrecklichen Traum veranlaßt worden. Ihre geheime Ehe mit Thyeste dürfe nicht offenbar werden, da sonst ihr unglücklicher Gemahl seinen Bundesgenossen verlieren könne.

Wie bei Crébillon Thyeste einen Unheil verkündenden Traum hat, so auch hier bei Pellegrin Pélopée. Und zwar entnimmt Pellegrin wie Crébillon den Inhalt des Traumes teilweise aus Seneca, aber nicht aus dem IV., sondern aus dem I. Akte. Wie schön und kurz uns der Dichter jene Eingangsszene des lateinischen Dramas zu schildern weiß, ersehen wir am besten aus der Beschreibung des Traumes selbst. Doch zuvor sei noch bemerkt, daß die Einleitungs- und Schlußverse dieser Schilderung dem Traume des Thyeste bei Crébillon nachgeahmt sind. Pélopée erzählt mit folgenden Worten:

Jour affreux! jour suivi d'une nuit plus terrible!

Bei Crébillon (II, 2) sagt Thyeste:

Tout à de tristes nuits joint de plus tristes jours.

Pél.: De spectres entassés un assemblage horrible,
Dans un songe funeste effrayant mes regards,
Prêt à fondre sur moi, vole de toutes parts;

Thy. bei Créb (II, 2):
Et j'ai cru le barbare entouré de Furies.

Pél.: Je vois une Furie, et mon Ayeul Tantale,
Qu'elle force à sortir de la nuit infernale,
La Barbare sur lui versant son noir poison,
Lui fait un autre enfer de sa propre maison;
Cette ombre infortunée après soi traîne encore
Et la faim et la soif dont l'ardeur la dévore!

Diese Verse geben kurz den Inhalt des I. Aktes der Thyestestragödie Seneca's.

Pél.: Elle approche. Le fruit de mon malheureux flanc
La nourrit de carnage et l'abreuve de sang.

Ganz ähnlich schließt bei Crébillon (II. 2) Thyeste seine Traumschilderung:

Le cruel d'une main, semblait m'ouvrir le flanc
Et de l'autre, à longs traits, m'abreuver de mon sang.

2. Szene. Ægiste teilt der Pélopée mit, daß er ihre Hand durch den Sieg über Thyeste zu erringen hoffe, schwört ihr aber schließlich auf ihre Bitten hin, das Blut des Thyeste nicht zu vergießen. In der 3. Szene fleht der Jüngling den ihn wegen seiner Saumseligkeit tadelnden Atrée an, doch mit seinem Bruder Frieden zu schließen. Der Pelopide will aber von Milde nichts wissen, so sehr ihm auch Pélopée vor Augen stellt, daß doch die Bande des Blutes ihn an Thyeste fesseln. Ja, der Grausame will selber den Racheakt vollziehen: da kommt ihm Ægiste zuvor mit der Erklärung, er werde an diesem Tage sowohl seinem Ruhme als auch seiner Liebe Rechnung tragen.

Auch diese 3. Szene zeigt den Einfluß Crébillon's. Denn die Bitte des Ægiste an Atrée, sich mit seinem Bruder auszusöhnen, erinnert an die 6. Szene des II. Aktes des *Atrée et Thyeste*, wo Plisthène ebenfalls den Atrée zu einem Bündnisse mit Thyeste bewegen möchte. Ferner klingen die Worte der Pélopée:

Songez qu'un même sein vous a portés tous deux

an jene an, die Euristhène zu Atrée bei Crébillon (I, 3) spricht:

Ah! Seigneur, si le sang qui vous unit tous deux
N'est plus qu'un titre vain pour ce roi malheureux.

4. und 5. Szene. Pélopée gerät über das dem Thyeste drohende Unglück in Verzweiflung, was dem Atrée zur Vermutung Anlaß gibt, daß Pélopée heimlich mit Thyeste verheiratet sei.

III. Akt.

Thyeste ist als Gefangener im Lager des Atrée. Er wütet gegen die Ungerechtigkeit der Götter, die sich seinem Bruder geneigt zeigen, ihm selber jedoch den Orakelspruch haben zuteil werden lassen, daß er durch den mit seiner Tochter erzeugten Sohn Argos gewinnen werde. Um solche Blutschande zu verhüten, habe er seine Tochter von Arbate erdrosseln lassen. Pélopée macht ihrem Gemahle (3. Sz.) den Vorschlag, seine Ehe mit ihr dem Atrée kundzutun, doch die Vorsicht bestimmt ihn, ihr die Bitte abzuschlagen. In der 5. Szene verspricht Ægiste dem Thyeste seine Hilfe gegen Atrée. Denn er muß dem Gefangenen ge-

stehen, er habe bei der ersten Begegnung innige Zuneigung zu ihm gefaßt. Auch Thyeste kann sich eines ähnlichen Gefühls dem Ægiste gegenüber nicht erwehren. Da hört der Jüngling Atrée kommen und rät dem Thyeste, sich schleunigst zu entfernen.

Diese 5. Szene ist zum Teil eine Nachahmung der 5. Szene des III. Aktes des *Atrée et Thyeste*. Denn hier wie dort teilen sich Vater und Sohn, die ihre nahen verwandtschaftlichen Beziehungen noch nicht kennen, die Liebe mit, die sie eigentümlicherweise zueinander fühlen. Dabei hält sich Pellegrin ziemlich genau an die Worte, die Thyeste und Plisthène miteinander wechseln:

Æg. bei Pellegr.:

Je ne sçais d'où me vient le transport qui me presse,
Mais pour vous, dans mon cœur, quelque Dieu s'intéresse?

Plisth. bei Créb. (III, 5):

Ce n'est point la pitié qui m'attendrit, Seigneur;
Je sens des mouvements inconnus à mon cœur.

Thy. bei Pellegr.:

Quel transport à ces mots dans le mien vient de naître!
Dans ce tendre moment je n'en suis plus le maître;
Et je sens que les Dieux, par ce trait de bonté
Me rendent, en vous seul, tout ce qu'ils m'ont ôté.

Thy. bei Créb. (III, 5):

Prince qu'un tendre soin dans mon cœur intéresse,
Qu'il m'est doux de pouvoir embrasser aujourd'hui
De mes jours malheureux l'unique et sûr appui.

6. Szene. Atrée ist erzürnt darüber, daß man ihm sein Opfer vorenthält. Da bittet ihn Ægiste zum zweiten Male, sich mit seinem Bruder zu versöhnen. Atrée ist dazu bereit unter der Bedingung, daß Thyeste sich mit Pélopée verheirate. Dieser werde hoffentlich darauf eingehen, da er ebensosehr Pélopée liebe, wie er von ihr geliebt werde. Weil Pélopée schweigt, glaubt sich Ægiste von ihr und Thyeste verraten und erklärt ihr (7. Sz.), er wolle seinen Rivalen töten. Pélopée kann allerdings ihre Liebe zu Thyeste nicht verleugnen.

IV. Akt.

Ægiste bleibt bei seinem Vorhaben, den Thyeste zu ermorden oder selbst zu sterben; er will seinen Rivalen unter der Begleitung von zu-

verlässigen Soldaten auf freien Fuß setzen lassen, um so einen ehrlichen Zweikampf mit ihm zu ermöglichen. Thyeste, den der Jüngling durch Arbate hat herbeiholen lassen, will den Ægiste (6. Sz.) zum Abfall von Atrée bewegen, da er ihn noch als seinen Freund betrachtet. Doch Ægiste erklärt ihm, er sei sein Feind; denn er kenne seine geheime Liebe zu Pélopée. Thyeste leugnet vergebens. Da teilt ihm der Jüngling mit, er werde ihn nach Sonnenuntergang ins Lager des Tyndare bringen lassen und ihn dann zum Kampfe herausfordern. Daraufhin bietet ihm Thyeste seine offene Brust zum Streiche dar:

«Frappez! Voilà mon cœur!»

Ægiste aber will ehrlich siegen.

Es zeigt sich hier deutlich, wie genau der Charakter des Ægiste dem des Plisthène nachgebildet worden ist; denn wie Plisthène auf die erste Aufforderung des Atrée hin (I, 4), den Thyeste zu töten, erklärt:

Je serai son vainqueur, et non pas son bourreau,

so will auch hier Ægiste seine Hand nicht durch einen Mord beflecken, sondern einen rühmlichen Kampf wagen.

7. Szene. Sostrate erscheint gerade noch rechtzeitig. Kaum hat Thyeste ihn erblickt, so will er ihn töten, da er in ihm den Mörder seines Sohnes sieht. Doch Sostrate eröffnet ihm, daß Ægiste sein Sohn sei, daß Atrée hiervon durch einen aufgefangenen Brief Kunde erhalten habe und Ægiste ermorden wolle. Da will Ægiste, der auch erfährt, daß Pélopée seine Mutter ist, die falsche Nachricht vom Tode des Thyeste verbreiten und auf diese Weise Atrée, ja selbst Pélopée täuschen. Dann wollen sie sich mit Hilfe des Tyndare gemeinsam an Atrée rächen, der Ægiste zum Vatermord zu verleiten beabsichtigte.

Diese 7. Szene ähnelt der 5. Szene des IV. Aktes des *Atrée et Thyeste*, wo auch Vater und Sohn über ihr Verhältnis aufgeklärt werden. Wie bei Crébillon Plisthène, so erschrickt hier Ægiste heftig über das Unheil, das ihm in seiner Unwissenheit unmittelbar bevorstand, und so verabscheut auch hier Ægiste seine blutschänderische Liebe. Daher klingen denn auch die folgenden Worte des Sostrate sehr an jene an, mit denen Plisthène bei Crébillon seinen Schrecken ausdrückt:

Sostr.: Les Dieux le menaçaient du sort le plus funeste,
Seigneur, le parricide aussi bien que l'inceste,
De ce fils malheureux devait flétrir les jours.

Plisth. bei Créb. (IV, 5):

Tout semblait réserver, dans un jour si funeste,
Ma main au parricide, et mon cœur à l'inceste.
Grands Dieux! qui m'épargnez tant d'horreurs en ce jour.

V. Akt.

Atrée teilt der Pélopée die Ermordung des Thyeste mit, worauf die Unglückliche in ihrer Verzweiflung das Geheimnis ihrer Ehe verrät. Nun weiß Atrée, daß Ægiste ihr Kind ist, und droht ihr, er wolle sie mit diesem Jünglinge, der ihren Gemahl getötet habe, verheiraten. In der Abwesenheit des Atrée entdeckt sich ihr Ægiste als ihr Sohn und bringt ihr die Trostesnachricht, das Thyeste noch am Leben sei. Hierauf begibt er sich sofort auf den Kampfplatz, und kurz darauf bringt man den von Ægiste verwundeten Atrée herbei. Doch bevor der grause Pelopide stirbt, hat er noch die teuflische Genugtuung, dem Thyeste und der Pélopée mitzuteilen, daß sie Vater und Tochter sind.

Aus obiger Vergleichung geht hervor, daß Pellegrin sich von Crébillon's *Atrée et Thyeste* so stark hat beeinflussen lassen, daß ihm, wenn wir noch dazu an die dem Hygin entnommenen und dem *Ægyste* Séguineau's und Pralard's entlehnten Einzelheiten denken, von eigenen Erdichtungen nur sehr wenig übrig bleibt. Zur genauen Übersicht wollen wir die analogen Szenen der Thyestestragödien von Crébillon und Pellegrin hier kurz zusammenstellen:

Pellegrin		Crébillon	
I, 2	der *Pélopée* entspricht	I, 3	des *Atrée et Thyeste*
I, 5	„ „ „	I. 4, II. 6 III, 3	„ „
II, 1	„ „ „	II. 2	„ „
II, 3	„ „ „	II. 6	„ „
III, 5	„ „ „	III. 5	„ „
IV, 7	„ „ „	IV, 5	„ „

Nur der V. Akt der *Pélopée* ist frei vom Einflusse des *Atrée et Thyeste*.

Über die Charakterschilderung bei Pellegrin ist folgendes zu sagen.

Ægiste erinnert sehr stark an den Plisthène Crébillon's. Beide sind tapfere Jünglinge und dabei feurige Liebhaber. Wie Plisthène beim ersten Anblick die Théodamie in sein Herz schließt, so verliebt sich auch Ægiste in Pélopée, als

er sie zum ersten Male erblickt. Und beide entsetzen sich über ihre Leidenschaft, als sie in ihren Angebeteten ihre so nahen Blutsverwandten erkennen. Der Charakter des Ægiste hatte anfangs eine nachteilige Beurteilung von seiten des Publikums erfahren, da er sich verändert. Zu seiner Rechtfertigung ergriff Pellegrin das Wort und setzte auseinander, wie jener Jüngling aufzufassen und zu beurteilen sei.[1])

Atrée erscheint bei Pellegrin ganz richtig in der ihm von der Sage verliehenen Grausamkeit. Rache ist sein ganzes Sinnen und Trachten; ja selbst angesichts des Todes ist es ihm noch eine Wonne, seinem Bruder durch die Enthüllung jenes gräßlichen Geheimnisses den bittersten Seelenschmerz bereiten zu können.

Thyeste erinnert durch den hartnäckigen Krieg, den er mit Atrée führt, nicht wenig an den Thyeste Crébillon's. Aber durch den Verrat, den er an seinem Bundesgenossen Tyndare übt, und durch jene kleinmütigen Worte, mit denen er den Ægiste auffordert, ihn zu töten, weicht er von dem Charakter seines Vorbildes bei Crébillon ab, das seinen Stolz, sein Selbstbewußtsein und sein stark ausgeprägtes Ehrgefühl selbst im Unglücke bewahrt.

Pélopée wird uns als das treue, liebende Weib des Thyeste geschildert. Im Lager des Atrée windet sie sich sehr gut durch die ihr in den Weg tretenden Schwierigkeiten hindurch, und erst, als sie bei der Nachricht vom Tode des Thyeste vom Schmerz überwältigt wird, entfährt das Geheimnis ihrer Brust. Ihre Liebe zu Thyeste geht am besten aus der 2. Szene des V. Aktes hervor, wo sie schwört, daß sie lieber sterben und sich im Tode mit ihrem Gemahle vereinigen wolle, als daß sie den Mörder ihres Thyeste heirate. Ihn, dem sie vorher nicht gleichgültig gegenüberstand, haßt sie jetzt aus vollem Herzen, da er ihr den teuersten aller Menschen geraubt hat (V, 4). Ein besonders schöner Zug ist darin zu erblicken, daß sie ihrem vermeintlichen Vater Atrée trotz seiner Grausamkeit noch ergeben ist. Von den schreck-

---

[1]) *Préf.* zur *Pélopée*, p. 12—16. *Die betr. Stelle ist im Anhang, S. 151 wiedergegeben.*

lichsten Qualen wird ihr Herz gepeinigt, als sie daran denkt, daß ihr Gemahl und ihr Sohn gegen ihren Vater kämpfen. In ihrem Schmerze ruft sie aus:

> Que n'a-t-on vu périr le jour où je suis née,
> Mon fils ôte la vie à qui me l'a donnée. (V, 8.)

An dem Stücke ist noch besonders hervorzuheben, daß die Handlung nie stockt und nicht durch viele oder lange Monologe verzögert wird; in geschickter Weise ist sie an einen Ort und auf einen Tag zusammengedrängt. Auch die Einheit der Handlung ist durchweg gewahrt.

Über den inneren Wert der Tragödie als dichterisches Erzeugnis sind die Meinungen geteilt. Über den Verfasser und sein Werk hat man sich weidlich lustig gemacht.[1] Es hat aber auch nicht an Stimmen gefehlt, die in der *Pélopée* das beste Stück des Abbé Pellegrin erblicken[2] und die behaupten, daß dem Dichter dieses Drama erst einen Platz auf dem französischen Parnaß gesichert habe.[3]

Unseres Erachtens hat Pellegrin mit dieser Thyestestragödie ein nicht zu unterschätzendes Stück geschaffen; denn er hat jenen, allem menschlichen Gefühl zuwiderlaufenden Stoff in sehr dezenter Form auf die Bühne gebracht. Ja — zum Lobe des Dichters sei es gesagt! — in der *Pélopée* sind die Greuel der Fabel mehr gemildert als in irgend einem der

---

[1]) Vgl. z. B. die *Anecd. dramat.* II, 45: «*L'Abbé Pellegrin, se promenant au Luxembourg avec un de ses amis, vit devant lui une feuille de papier qui contenait un modèle d'écriture, sur lequel il n'y avait que des PP. L'ami ramassa cette feuille, et dit à l'abbé: Devinez ce que veulent dire toutes ces lettres?* «*C'est*, *répondit l'Abbé, la leçon qu'un Maître à écrire a donnée à son Elève, et que le vent a fait voler à nos pieds.*» «*Vous vous trompez, dit son ami: Voici le sens de cette longue abréviation. Tous ces P signifient: Pélopée, Pièce Pitoyable, Par Pellegrin, Poëte, Pauvre Prêtre Provençal.*» Auch die *Ann. dram.* VII, 273/74 und Jacob, *Bibl. dramat.* II, 58, erwähnen diesen Scherz. Letzterer dehnt das Wortspiel noch weiter aus, indem er sagt: «*Pélopée ou Polydore, pièce plate par Pancrace Pellegrin, pauvre prêtre, pitoyable poète, puant provençal.*»

[2]) Léris, *Dict. port.*, p. 256; Mouhy, *Tabl.*, p. 179 u. *Abr.* I, 364 u. Michaud, *Biogr. univ.* XXXII, 393/94.

[3]) *Anecd. dramat.* III, 386 u. *Ann. dramat.* VII, 273.

bisher besprochenen Atreusdramen. Es ist ferner an der Tragödie hervorzuheben, daß die Verwicklung der Handlung sehr interessant ist, und daß der ziemlich verwirrte Knoten der Intrigue von Pellegrin mit großer Kunst gelöst wird. Wir sind deshalb geneigt, der Versicherung des Dichters daß seine Tragödie sich einer günstigen Aufnahme erfreute [1]), vollen Glauben zu schenken.

5. Die lyrische Tragödie Atrée.

Diese fünfaktige *Tragédie lyrique*, deren Datum und Autor nicht zu ermitteln sind, wird uns nicht lange beschäftigen, da sie eigentlich nichts anderes ist, als eine Umarbeitung des Crébillon'schen Stückes. Sehen wir uns nur den Inhalt dieses lyrischen Dramas kurz an! Es spielt, abgesehen von einem Prologe, dessen Schauplatz Athen ist, auf der Insel Euböa, jedoch an verschiedenen Orten, so zum großen Teil auch in der Hauptstadt Chalcys.

Thieste hat seinem Bruder die Erope am Hochzeitstage geraubt. Atrée aber hat seine Gemahlin wieder in seine Gewalt gebracht, aus Eifersucht getötet und ihren — von Thieste erzeugten — Sohn heimlich erzogen, um ihn eines Tages zur Ermordung seines Vaters zu verleiten. Der Sohn des Thieste, Iphis mit Namen, hält sich für einen Prince de Crète. Eine Prinzessin von Creta hatte nämlich seinerzeit am Hofe des Atrée gegen einen Tyrannen Schutz gefunden und ein Kind geboren, das bald starb, und an dessen Stelle Atrée den Sohn des Thieste unterschob. Iphis ist in heißer Liebe zu Erixène, der Tochter des Atrée, entbrannt.

Thieste will gerade mit seiner Kriegsflotte auf Euböa landen, als ein wütender Sturm losbricht und seine Schiffe mit der Besatzung in die Tiefe des Meeres vergräbt. Thieste allein rettet sich auf das Land. Vor Ermattung versinkt er in einen tiefen Schlaf. Es träumt ihm, sein um Hilfe schreiender Sohn Iphis werde von Atrée hingemordet, obwohl sich der Schatten der Erope zwischen den unglücklichen Jüngling und seinen Peiniger wirft. Bei seinem Erwachen sieht Thieste den Atrée vor sich, der ihn erkennt und gefangen abführen läßt. Atrée verlangt von Iphis die Ermordung des Thieste und stellt ihm als Preis dieser Tat die Hand der Erixène in Aussicht. Des Königs Gardenoffizier Alcimédon bewaffnet den Jüngling mit einem für jene Bluttat bestimmten Dolche. Doch ein unüberwindliches inneres Gefühl — die Stimme der Natur — hält den

[1]) Beginn der *Préface* zur *Pélopée.*

Iphis davon zurück, an das Leben des Thieste Hand anzulegen, so gerne er sich auch die ihm versprochene Jungfrau gewinnen möchte. Erbost über die Weigerung des Iphis heuchelt Atrée Versöhnung seinem Bruder gegenüber, enthüllt ihm das Geheimnis, daß Iphis sein Sohn sei, und lädt ihn zum Versöhnungstrunke aus dem Tantalidenkelche und zum Hochzeitsfeste des Iphis und der Erixène ein. Thieste läßt sich überlisten. Als ihm die *coupe sacrée* von Alcimédon angeboten wird, merkt er unter dem Rollen des Donners, daß sie das Blut seines Sohnes enthält, und bereitet seinem unglücklichen Leben ein jähes Ende. Der frevelhafte Atrée wird vom Blitze erschlagen.

Obige Inhaltsangabe wird wohl genügen, um zu beweisen, wie genau der Verfasser dieser *Tragédie lyrique* dem Drama Crébillon's gefolgt ist. Nur in unwesentlichen Einzelheiten weicht die Fabel von dem *Atrée et Thyeste* des letzteren ab. Während bei Crébillon Théodamie den Thyeste zum Vater hat, ist Erixène hier die Tochter des Atrée. Ferner geben in der *Tragédie lyrique* die beiden Halbgeschwister ihre Liebe zueinander nicht auf, sondern wollen sich ehelich verbinden. Daß diese beiden Züge mit dem *Thyestes* Crowne's übereinstimmen, wird wohl sicherlich Zufall sein. Zu erwähnen ist ferner noch, daß in der lyrischen Tragödie Atrée zum Unterschiede von Crébillon vom Blitze getroffen wird.

Ganz bestimmt hat der Verfasser des *Atrée* der *Pélopée* Pellegrin's den Zug entlehnt, daß Atrée dem Iphis die Hand seiner Geliebten als Preis für die Ermordung des Thieste verspricht. Man vergleiche nur die Ähnlichkeit folgender Verse:

Iphis in der Trag. lyr. III, 2:

faut-il que la main d'Erixène
Paye le prix du crime et non de la vertu!

Pélopée bei Pellegrin (II, 2) zu Ægiste:

Seigneur, un cœur si magnanime,
Voudroit-il que ma main devînt le prix d'un crime;
Faites votre devoir . . .
Ah! Seigneur, croyez que Pélopée...
N'est pas de vos vertus un assez digne prix.

Abgesehen von diesen unwesentlichen Verschiedenheiten, ist die Fabel dieser *Tragédie lyrique* ganz die Crébillon's, so

daß von einer selbständigen Leistung hier keine Rede sein kann. Wir brauchen daher auf dieses Stück weder näher einzugehen noch die vielen wörtlichen Anklänge an den *Atrée et Thyeste* zu zitieren. Ein Beispiel wird genügen! Es ist ein Teil der Erkennungsszene zwischen Atrée und Thieste:

Trag. lyr. II, 6:

Atr. Ce son de voix rappelle un souvenir funeste . . .
Ces traits . . . qui malgré moy font frissonner mon cœur . . .
Ah! si je n'en doute plus ouy, c'est lui, c'est Thieste,
Et je le reconnois à ma juste fureur.
Thi. Moy, Thieste, seigneur! . . .
Atr. ouy, toy-même, perfide.

Atrée et Thyeste von Créb. II, 5:

Atr. Quel son de voix a frappé mon oreille! . . .
Je ne me trompe point, j'ai reconnu sa voix;
Voilà ses traits encor. Ah! c'est lui que je vois . . .
Je le reconnoîtrois seulement à ma haine . . .
C'est Thyeste lui-même et je n'en doute plus.
Thy. Moi, Thyeste, Seigneur!
Atr. Oui, toi-même, perfide!

Der Verfasser hätte seinem Stücke keinen besseren Titel geben können als *L'Atrée et Thyeste de Crébillon, sous forme d'une tragédie lyrique.* Die Umarbeitung in eine lyrische Tragödie ist nicht gerade schlecht gelungen, obwohl sich dieser grauenhafte Stoff an und für sich für ein Musikstück schwerlich eignen dürfte und jedenfalls auch deshalb nicht in Musik gesetzt worden ist. Echt lyrischen Charakter tragen darin die Liebesszenen zwischen Erixène und Iphis (I, 2 u. V, 1), der Meeressturm und die Landung des Thieste, dessen Traum (II, 1—5) und der Tanz der Furien vor Atrée in einem geweihten Walde (IV. Akt). D'Alembert ist voll von Begeisterung für die Schlußszene, wo Atrée stirbt mit den Worten: «*Tonnez, Dieux impuissans, frappez, je suis vengé.*» D'Alembert bemerkt hierzu: «*Cette situation vraiment théâtrale, secondée par une musique effrayante, eût produit, ce me semble,*

un des plus heureux dénouements qu'on puisse imaginer au théâtre lyrique.» [1])

6. Die Pélopides von Voltaire (1772).

Bei der folgenden Untersuchung werden wir den Text zugrunde legen, den die Ausgabe der *Pélopides* von 1877 aufweist.[2]) Dieselbe gibt auch die Varianten an, auf die wir aber nur dann Bezug nehmen, wenn sie von Interesse für die Quellenfrage der Tragödie sind.[3])

I. Akt.

Ort der Handlung ist während des ganzen Stückes der Vorhof des Tempels zu Argos.

1. Szene. Hippodamie beklagt sich bei Polémon, dem ehemaligen Erzieher von Atrée und Thyeste, über das ihrem Leben zusetzende Leid, das ihre Söhne durch gegenseitigen Haß über sie gebracht haben.

Wie sich hier die Mutter über die Feindseligkeit ihrer Söhne bei Polémon wehmutsvoll ausspricht, so drückt auch in der 1. Szene des I. Aktes der *Thebaïde* von Racine Jocaste vor ihrem Vertrauten ihren Schmerz über ihre sich bekriegenden Söhne aus. Ob Voltaire hierin das Racine'sche Stück hat nachahmen wollen, läßt sich wohl schwerlich feststellen.

Polémon sucht der Hippodamie Trost einzusprechen mit dem Hinweise darauf, daß die feindlichen Brüder sich schließlich wieder ver-

---

[1]) *Œuvres philos.* V, 329.

[2]) Voltaire hat sein Stück einige Male umgearbeitet. Dies ist auch der Grund, weshalb wir nicht wie bisher zuerst eine kurze Inhaltsangabe der Tragödie geben.

[3]) In der Frage, ob denn Voltaire bei der Bearbeitung dieses Stoffes selbständig zu Werke gegangen ist oder sich an frühere Dramen angelehnt hat, scheint man bisher gar nicht tiefer eingedrungen zu sein. Ich habe nur drei Aussagen gefunden, die sich hierauf beziehen. Die *Annales dramatiques*, VIII, 274, meinen: *«C'est l'inimitié d'Atrée et de Thyeste, qui en a fourni le fond.»* Fréron, *Année litt.* 1772 II, 8, sagt: *«Le premier Acte ressemble aux Frères Ennemis.»* Sehr irrig werden wir im *Avertissement* zur Ausgabe des Jahres 1877 belehrt, wo es heißt: *«Le sujet de cette tragédie est dans la quatre-vingt-huitième fable d'Hygin.»*

söhnen würden, und daß die des Krieges überdrüssigen Archonten im Sinne hätten, die beiden Pelopiden zum Frieden zu zwingen. Aber die Königinmutter bezweifelt, daß Atrée und Thyeste sich so leicht wieder miteinander aussöhnen, da Thyeste die Erope sofort nach ihrer Vermählung mit Atrée vom Traualtare weg entführt habe.

Es ist dies eine Nachahmung Crébillon's, in dessen *Atrée et Thyeste* Ærope ebenfalls von Thyeste sofort nach ihrer Trauung mit Atrée vom Altare weg geraubt wird.

Daher habe sie, die Mutter dieser entzweiten Brüder, sich in den Tempel zurückgezogen, um den Rest ihrer kummervollen Tage im Gebete für ihre von Schuld beladenen Söhne zu verbringen. Polémon sucht sie mit dem Gedanken zu beruhigen, daß ihr der Tempel sicheren Schutz gewähre; denn ihre beiden Söhne hätten geschworen, dieses Heiligtum nicht zu entweihen.[1])

Ihr zum Troste fügt Polémon hinzu, daß der Senat eine Teilung des Reiches beabsichtige und zwar so, daß die beiden Brüder getrennt regieren könnten; Atrée solle in Argos, Thyeste aber in Mykenä herrschen; Erope werde noch heute ihrem rechtmäßigen Gemahle zurückgegeben werden; auf diese Weise hoffe man, dem schon seit einem Jahre wütenden Kriege ein schnelles Ende bereiten zu können.[2])

Hippodamie will sich der Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht verschließen; sie hat genug Trauriges erlebt und fürchtet, daß ihr ganzes Haus von vornherein zur Schlechtigkeit geboren sei:

> C'est le sort de mon sang . . .
>
> . . . .
> Il est donc en naissant des races condamnées,
> Par un triste ascendant vers le crime entraînées,
> Que formèrent des dieux les décrets éternels
> Pour être en épouvante aux malheureux mortels!
> La maison de Tantale eut ce noir caractère:
> Il s'étendit sur moi.

Diese Verse sind sicherlich unter dem Einflusse des Seneca'schen Gedankens:

v. 313/14 Ne mali fiant times?
Nascuntur

niedergeschrieben.

---

[1]) Eigentümlicherweise gilt auch in Weiße's Stück (IV, 2) der Tempel als ein unverletzliches Heiligtum, in das sich Thyestes flüchten kann, um vor Atreus sicher zu sein.

[2]) In Weiße's Tragödie (III, 3) ist von einer ganz ähnlichen Teilung des Reiches die Rede.

Polémon, der den Thyeste zwar für schuldiger, aber auch für nachgiebiger als den Atrée hält, will jetzt gleich zum Senate eilen, um die Lösung des Zwistes zu beschleunigen. Als sich nun Polémon entfernt hat, und Hippodamie (2. Sz.) im Geiste zu ihren Söhnen fleht, sie möchten doch wenigstens die letzten Tage ihres Lebens versüßen, da tritt (3. Sz.) Erope, in Tränen aufgelöst, mit ihrer Amme Mégare in den Vorhof des Tempels ein und befiehlt ihrer Begleiterin heimlich, ihr kleines Kind in den unterirdischen Gewölben des Tempels zu verbergen. Hippodamie ist nicht wenig erstaunt über das so plötzliche Erscheinen der Erope. Letztere bittet sie, ihr doch dieses einzige Asyl zu gönnen. Die Königinmutter kann ihr das Mitleid nicht versagen, wenn sie auch als die Ursache des Bruderzwistes das Unglück heraufbeschworen hat. Die Gemahlin des Pelops fragt Erope, ob sie sich ihren Befehlen fügen wolle. Die Unglückliche erklärt ihr, daß sie ihr dieselbe Verehrung zollen und denselben Gehorsam leisten werde wie einer Mutter, und bedauert, daß sie an jenem Tage nicht gestorben sei, an dem Thyeste sie geraubt habe. Hippodamie klagt darüber, daß trotz des Trostes, den Polémon ihr einzusprechen bemüht sei, ihr Herz immer noch von jenen blutigen Schreckensbildern, die sogar während des Tages in ihrer Phantasie aufstiegen, und von ihren gräßlichen nächtlichen Träumen geängstigt werde.

Die Schilderung des Traumes ist ohne Zweifel der Erzählung des Traumes in Crébillon's *Atrée et Thyeste* (II, 2) nachgebildet. Hippodamie erzählt:

> Je crains également la nuit et la lumière.
> . . . .
> Tout présente à mes yeux les sanglantes images
> De mes malheurs passés et des plus noirs présages . . .
> D'Onomaüs mon père on déchire le flanc.
> Le glaive est sur ma tête; on m'abreuve de sang;
> Je vois les noirs détours de la rive infernale,
> L'exécrable festin que prépara Tantale.

Man vergleiche hiermit die Traumschilderung des Thyeste bei Crébillon (II, 2):

> Les songes de la nuit
> Ne se dissipent point par le jour qui les suit.
> Malgré ma fermeté, d'infortunés présages
> Asservissent mon âme à ces vaines images;
> . . . .
> Près de ces noirs détours, que la rive infernale

Forme à replis divers dans cette Isle fatale,

. . . .

Le cruel, d'une main, semblait m'ouvrir le flanc,
Et de l'autre, à longs traits, m'abreuver de mon sang.

Darauf meint Érope, ein noch viel schlimmeres Los verbittere ihr das Leben; denn sie (Erope) habe ihr Leid selber verursacht, während sie (Hippodamie) doch schuldlos sei. Da stürzt plötzlich (4. Sz.) Mégare herbei mit der Meldung, daß die feindlichen Brüder aufs neue miteinander im Kampfe stünden. Kaum hat Erope diese Nachricht vernommen, so fordert sie Hippodamie auf, sich mit ihr den Streitenden zu zeigen. Erope glaubt nämlich, sie werde dabei als Opfer fallen und so dem Zwiste ein Ende bereiten.

Diese 4. Szene hat Ähnlichkeit mit der 2. Szene des I. Aktes der *Thebaïde* von Racine, wo sich auch Mutter und Tochter (bei Voltaire sind es allerdings Schwiegermutter und Schwiegertochter) den sich bekriegenden Brüdern zeigen wollen, um ihre Wut zu zügeln.

II. Akt.

Hippodamie und Erope werden in der 1. Szene am Verlassen des Tempels durch Polémon gehindert, der ihnen die Nachricht bringt, daß soeben ein Zweikampf zwischen Atrée und Thyeste stattgefunden habe, daß jedoch der Frieden schon wiederhergestellt sei.

Am Anfang des Auftrittes sagt Polémon:

Les forfaits ont leur terme . . .;

hier schimmert natürlich, wenn auch schwach, der Seneca'sche Gedanke durch:

v. 1052 Sceleri modus debetur ubi facias scelus.

Ferner meint Polémon von Atrée et Thyeste:

Le sang et la nature . . .
A leurs cœurs amollis parleront de plus près.

Ähnlich drückt sich auch bei Seneca der Chor am Ende des III. Aktes aus:

v. 549 ff. nulla vis maior pietate vera est:
iurgia externis inimica durant,
quos amor verus tenuit, tenebit.

Seneca meint an jener Stelle mit *pietas vera* und *amor verus* auch nichts anderes als *le sang et la nature.*

Nachdem sich Erope zurückgezogen hat. bittet Polémon (2. Sz.) den inzwischen eingetretenen Thyeste, die Erope seinem Bruder nicht länger zu verweigern und so die endgültige Versöhnung herbeizuführen. Da enthüllt Thyeste das Geheimnis, daß er Erope schon vor ihrer Vermählung mit Atrée geliebt, daß also sein Bruder sie ihm geraubt habe:

> Je vous dirai pourtant qu'avant l'hymen fatal
> Que dans ces lieux sacrés célébra mon rival
> J'aimais, j'idolâtrais la fille d'Eurysthée.
> . . . .
> Qu'enfin ce fut à moi qu'on osa la ravir;
> Que si le désespoir fut jamais excusable . . .[1])

Hippodamie, die diese Entschuldigung nicht gelten läßt, will noch am selben Tage die Erope ihrem rechtmäßigen Gemahle zuführen. In der 3. Szene ist Thyeste allein; er drückt seinen tiefgefühlten Schmerz über den Verlust der Erope und über deren hartes Los aus und denkt an eine Erneuerung des Krieges gegen Atrée, um diesem auf keinen Fall die Erope zu überlassen. In dieser Stimmung wird er von Mégare überrascht (4. Sz.), die ihm mitteilt, daß sein kleiner Sohn in einer Gruft des Tempels wohl geborgen sei. In der 5. Szene macht Erope dem Thyeste Vorwürfe darüber, daß er sie verführt und so für immer an sich gekettet habe; denn sie erkenne nur ihn als ihren Gemahl an. Thyeste will lieber sterben, als die Erope sich rauben lassen. Und als gleich darauf (6. Sz.) Polémon meldet, daß Atrée im Tempel mit seinem Bruder sich aussöhnen wolle, wenn dieser ihm die Erope herausgäbe, da weigert sich Thyeste entschieden, auf seine Geliebte zu verzichten, und sollte es ihn das Leben kosten. In der 7. Szene vertraut Erope dem Thyeste ihren Entschluß an, den Rest ihrer Tage im Heiligtum zu verbringen, um der unheilvollen Liebe und dem wütenden Atrée zu entgehen. Doch der Pelopide zeigt sich keineswegs mit ihrem Plane einverstanden.

III. Akt.

Hippodamie drückt dem Atrée gegenüber ihre Freude darüber aus, daß jetzt endlich zwischen ihren Söhnen Frieden herrsche. Obwohl nun Thyeste Versöhnung gelobt und seinen Bruder umarmt hat, traut ihm dieser doch nicht. Auch kommt es Atrée sehr verdächtig vor, daß seine Mutter ihm die Erope noch nicht zugeführt habe. Hippodamie sucht ihn damit zu trösten, daß seine Gemahlin noch unter den Priesterinnen weile. Als Atrée ihr vorwirft, Thyeste sei ihr teurer als er, da fühlt sie sich im Innersten verletzt als Mutter, zeiht ihn der Undankbar-

---

[1]) Ähnlich drückt sich bei Weiße (*Atr. u. Thy.* II, 4) Thyeste seinem Bruder gegenüber aus:

> „Sie [Ærope] war schon mein, eh du durch Zwang
> Sie in die Bande schlugst, die ich zerriß . . .“

keit und entfernt sich. Atrée befiehlt hierauf (2. Sz.) dem Volke, sich zurückzuziehen, und klagt bei Polémon über seine Unzufriedenheit. Als auch dieser sein Benehmen der Hippodamie gegenüber tadelt, erinnert Atrée seinen ehemaligen Lehrer daran, daß er nicht wie früher vor seinem Schüler, sondern vor seinem König stehe. Da Erope immer noch nicht erscheint, wird Atrée ungeduldig (4. Sz.) und gibt schließlich den ernsten Befehl, sie solle ohne alle Verstellung vor ihn hintreten.

IV. Akt.

Thyeste teilt der Erope mit, daß er sie auf keinen Fall den Händen des Atrée überlassen, sondern den Krieg erneuern und entweder sterben oder sie für immer gewinnen wolle. Erope weigert sich, dem Atrée als Weib übergeben zu werden, und erklärt dem Thyeste, daß sie sich vom Himmel dazu verdammt glaube, ihn zu lieben. In der 2. Szene sind Erope und Mégare allein. Letztere wundert sich darüber, daß vor dem Tempel und Palaste Soldaten aufgestellt seien. Erope klagt der Amme ihr großes Leid: Sie fürchtet sehr, daß Atrée ihr Kind entdecken werde. In der 3. Szene meldet Polémon die Ankunft des Atrée und die Bitte der Hippodamie, sie solle den Thyeste sofort nach Mykenä schicken, auf daß der Frieden nicht gestört werde. Mégare mahnt ihre Herrin (4. Sz.), während der Anwesenheit des Königs Vorsicht walten zu lassen; Erope aber nimmt sich trotz aller Gefahr, die daraus erwachsen könnte, vor, ihm die volle Wahrheit zu gestehen. Als sie den Pelopiden kommen sieht, schrickt sie heftig zusammen.

5. Szene. Den eintretenden Atrée befremdet es sehr, daß Erope ihr Angesicht von ihm abwendet. Doch sie faßt sich schnell ein Herz und bereitet ihn auf die Wahrheit dadurch vor, daß sie vor ihm auf die Kniee sinkt, sich als Verräterin ausgibt und ihn auffordert, sie zu töten. Atrée aber bittet sie, sich zu erheben; er will ihr verzeihen, wenn sie den Thyeste hassen und ihm (dem Atrée) ein liebendes Weib sein wolle.[1]) Erope gesteht nun, daß sie die Gemahlin des Thyeste ist und ein Kind als Unterpfand seiner Liebe besitzt. Erstaunt ist sie jedoch über die Wirkung, welche die Enthüllung dieses Geheimnisses auf Atrée hervorbringt. Dieser bewahrt nämlich eine ganz unerklärliche äußere Ruhe,

---

[1]) Dabei sagt einmal Atrée:

Si ma juste vengeance
De Thyeste et de vous eût égalé l'offense,
Les pervers auraient vu comme je sais punir;
J'aurais épouvanté les siècles à venir.

Diese Verse erinnern etwas an die folgenden, die Atreus im lateinischen Original (II. Akt) ausspricht:

v. 192/93 age, anime, fac quod nulla posteritas probet,
sed nulla taceat.

sagt ihr, er sehe nun die Unerfüllbarkeit seines Wunsches, sie als sein Weib zu besitzen, ein; er wolle sich in sein Schicksal fügen, dem Thyeste, seinem Bruder, verzeihen, fragt in liebenswürdigster Weise nach dem Aufenthaltsorte des Kindes und will es seinen Wachen anvertrauen; — Erope geht in die Falle.

Diese Szene ist offenbar eine Nachahmung des III. Aktes der Seneca'schen Tragödie, wo Atreus seinen Bruder ebenfalls durch seine Verstellungskunst übertölpelt; wie ferner dort Thyestes schuldbewußt sich vor seinem Bruder niederwirft, dieser jedoch ihn bittet, sich zu erheben, so sinkt auch hier Erope auf die Kniee nieder; doch Atrée duldet auch hier diese Demütigung nicht.

Erope äußert den Wunsch, sie wolle ihr Söhnlein mit sich nach Mykenä nehmen, was ihr von Atrée gestattet wird, wenngleich sie dessen gleisnerischen Worten nicht völlig traut.

In der 6. Szene drückt Atrée in einem langen Monologe seinen Zorn gegen Thyeste und Erope aus und nimmt sich vor, ihr kleines Kind zu ermorden und dessen Blut den Eltern zu trinken zu geben. Bei diesen lauten Wutausbrüchen wird er von seinem Offizier Idas überrascht, der ihn nach dem Grunde seines Grolles fragt. Der Pelopide ist sofort mit der Ausrede bereit, er sei ganz plötzlich vor Zorn über sein Unglück außer sich geraten und tadle selbst seine Leidenschaftlichkeit.

Fréron [1]) stellt diesen langen Monolog jenem gegenüber, den Atrée bei Crébillon spricht, als er seinen schrecklichen Racheplan faßt (III, 8). Fréron will durch diese Parallele beweisen, daß Crébillon seinen Atrée viel rachsüchtiger, furchtbarer und imponierender geschildert habe als Voltaire. Dies geht auch unbestreitbar aus dieser Gegenüberstellung hervor. Trotzdem kann Crébillon das Verdienst hierbei nicht für sich in Anspruch nehmen, da er gerade die ausdrucksvollsten Zeilen jenes Monologes dem Stücke Seneca's entnommen hat [2]), während Voltaire nur eben insoweit an den II. Akt des lateinischen Originals erinnert, als hier wie dort Atreus den Entschluß faßt, dem Thyestes das Blut seines Sohnes (d. h. bei Seneca kommen noch zwei andere Söhne und das Mahl dazu) zu trinken zu geben. Die Worte des

---

[1]) *Année litt.* 1722 II. 11 ff.

[2]) Cf. S. 76/77.

Atrée bei Voltaire klingen nämlich nur schwach an Seneca an. So rufen z. B. die Worte des Atrée:

> Soleil, qui vois ce crime et toute ma fureur,
> Tu ne verras bientôt ces lieux qu'avec horreur

jene Stellen des lateinischen Originals ins Gedächtnis zurück, wo von der die Verbrechen verabscheuenden Sonne die Rede ist; insbesondere kommen dabei vielleicht folgende Verse in Frage:

IV, 776 ff. O Phoebe patiens, fugeris retro licet
medioque ruptum merseris caelo diem,
sero occidisti . . .

IV, 784 ff. . . . verterit currus licet
sibi ipse Titan obvium ducens iter,
tenebrisque facinus obruat tetrum novis
nox missa ab ortu tempore alieno gravis,
tamen videndum est.

Ferner erinnern die Worte, mit denen Atrée sich im Geiste an das Kind wendet:

> Il fait rentrer ton sang, au gré de ma furie,
> Dans le coupable sang qui t'a donné la vie

an die folgenden Verse Seneca's (v. 890[b] 891[a]):

> pergam et implebo patrem Funere suorum.

Auch bei Voltaire denkt Atrée an das Bankett des Tantalus:

> Le festin de Tantale est préparé pour eux.

Ähnlich sagt Atreus bei Seneca (v. 242 43):

> Tantalum et Pelopem aspice;
> ad haec manus exempla poscuntur meae.

Die Herausgeber vom Jahre 1877 geben (S. 155) an, daß in der Ausgabe von 1775 dieser Monolog noch folgende Verse enthielt:

> . . . Cessez, filles du Styx, troupe infernale,
> D'épouvanter les yeux de mon aïeul Tantale.
> Sur Thyeste et sur moi venez vous acharner.
> Paraissez, dieux vengeurs, je vais vous étonner.

Diese Worte klingen an den Ausspruch des Thyestes bei Seneca an, in dessen erstem Akte der Geist des Tantalus von der Furie getrieben wird, den Atreus zur Wut aufzustacheln.

In allen anderen Versen zeigt sich Voltaire unabhängig von der lateinischen Quelle; daher kommt es wohl auch, daß sein Atrée nicht so schrecklich erscheint wie der Crébillon's.

Die Ausgabe vom Jahre 1775 enthielt noch eine 7. Szene [1]), deren Inhalt kurz folgender ist: Atrée teilt dem Idas und Polémon mit, daß er den Frieden sogar seiner Liebe zu Erope vorziehe, und daß sie diesen seinen Entschluß dem Thyeste eröffnen könnten. Auf die Frage des Atrée, ob er denn für Thyeste fürchte, antwortet der weise Polémon:

Oui, je crains pour tous deux.
Seconde-moi, nature, éveille-toi dans eux.
Que de ton feu sacré quelque faible étincelle
Rallume de ta cendre une flamme nouvelle.
Du bonheur de l'Etat sois l'auguste lien.
Nature, tu peux tout, les conseils ne font rien.

Hier bringt Voltaire den Seneca'schen Gedanken viel markiger zum Ausdruck als das erste Mal.[2])

v. 549 ff. nulla vis maior pietate vera est:
iurgia externis inimica durant,
quos amor verus tenuit, tenebit.

V. Akt.

Thyeste ist sehr erfreut darüber, daß Atrée für immer seinen Ansprüchen auf Erope entsagt hat. Diese aber drückt ihren Zweifel über die Ehrlichkeit der Absichten des Atrée aus. Doch Thyeste fühlt sich im Tempel vollständig geborgen, und sollte sein Bruder zu Tätlichkeiten schreiten, dann würde ihnen ja sofort von dem um das Heiligtum versammelten Kriegern Hilfe zuteil werden. Zu Thyeste und Erope gesellen sich (2. Sz.) Hippodamie, Polémon und Mégare. Die Mutter sucht jeden Zweifel über ihren Sohn Atrée aus dem Herzen Polémon's zu bannen. Sie bringt die Kunde, der Versöhnungstrunk aus dem Tantaluspokale werde bald stattfinden, und bittet den Thyeste und die Erope,

---

[1]) Cf. p. 155 (*Éd. de 1877*).

[2]) Siehe S. 125.

das kleine Kind ihr anzuvertrauen, wenn sie noch immer Argwohn gegen Atrée hegten; sie übernimmt den Schutz und die volle Verantwortung für den jüngsten Sprößling des Tantalidenhauses. Thyeste und seine Gemahlin erklären sich mit diesem Vorschlage einverstanden. Die in Schrecken geratene Amme wird fortgeschickt, um das Kind zu holen. Da kommt plötzlich Idas (3. Sz.) mit der Meldung, daß Atrée selber gerade im Tempel opfere, um die Götter versöhnlich zu stimmen. Er lasse Thyeste und die Königinnen bitten, dem Feste beizuwohnen. Thyeste ist zwar erstaunt über die Heimlichkeit, mit der sein Bruder zum Opfer geschritten ist; doch legen sich seine Bedenken gleich wieder, und er spricht seiner Gemahlin Mut ein. Sie wollen sich gerade in den Tempel begeben, da öffnen sich dessen Pforten, und man bringt den Pokal aus dem Heiligtum heraus und stellt ihn auf einen Tisch. Atrée naht ebenfalls; seine unruhige Seele spiegelt sich auf seinem Antlitz wieder Hippodamie ruft nach der Ankunft des Atrée (4. Sz.) die Götter an und fordert hierauf ihre Söhne auf, ihren Argwohn für immer zu ersticken und sich zu umarmen. Dann bittet sie den Polémon, ihr den Pokal zu reichen. Doch in demselben Augenblicke stürzt Mégare herbei, gebietet Einhalt und teilt der nichts Gutes ahnenden Erope mit, ihr Kind sei ihr von Soldaten entrissen worden. Um ihren Sohn flehend läuft Erope davon und wird hinter der Szene ermordet. Thyeste eilt ihr nach, kann aber die blutige Tat nicht mehr verhindern. Hippodamie und Atrée stehen sich noch einander gegenüber. Die Mutter nennt ihren Sohn ein Scheusal und fordert ihn auf, sie zu töten. Unter dem Rollen des Donners hüllt sich die Erde in Finsternis. An eine Säule gelehnt, macht Atrée das Schicksal für seine Rachetat verantwortlich und erblickt in sich den wahren Nachkommen des Tantalus.

Man sieht, wie selbständig dabei Voltaire zu Werke gegangen ist. Diese Schlußszene erinnert nur durch den mit Blut gefüllten Tantalidenpokal, durch die Frage nach dem Sohne, durch den Donner und die Finsternis an das lateinische Original. Alle anderen Einzelheiten weichen von Seneca ab. Bei Voltaire sieht Thyeste nicht einmal das Blut in dem Gefäße, weiß also von der eigentlichen Rache seines Bruders nichts. Um das *decorum* möglichst zu wahren, sah sich Voltaire veranlaßt, den Ausgang seiner Atreustragödie in dieser Weise abzuschwächen.

Ganz anders steht es mit der ersten Ausgabe seiner *Pélopides*, wo der Schluß vollständig verschieden behandelt ist. Dort schob Voltaire noch eine 4. Szene ein[1]), deren Inhalt hier folgen möge.

---

[1]) Cf. p. 156ff. (*Éd. de 1877*).

Polémon glaubt nicht recht an die ehrlichen Absichten des auf einmal so versöhnlich gestimmten Atrée, möchte auch in Idas denselben Verdacht erwecken und ihn zu gleicher Zeit abhalten, einen ungerechten Befehl seines Königs auszuführen. Idas aber sieht keinen Grund ein, warum er dem Atrée mißtrauen soll.[1])

Der Anfang der letzten Szene, so wie sie zuerst gedruckt war, ist der gleiche wie in der Ausgabe von 1877; nur der Schluß ist verschieden. Als nämlich Hippodamie von Polémon den Pokal verlangt, um ihn ihren Söhnen zu reichen, und Mégare plötzlich mit der Meldung dazwischenspringt, daß Soldaten ihr das Kind entrissen haben, da jammern Erope und Thyeste um ihren Sohn, während Atrée ihnen mitteilt, daß der Pokal das Blut ihres Kindes enthalte, womit er sie habe tränken wollen. Da verfinstert sich mit einem Male die Erde, und der Donner beginnt zu rollen. Thyeste und Atrée stürzen aufeinander los, werden jedoch von Polémon und Idas entwaffnet. Zum Schlusse tötet sich Thyeste selbst.

Wie man sieht, hat sich Voltaire hier viel enger an Seneca angeschlossen. Auch ist zu bemerken, daß in dieser Szene der Wüterich einmal zu Thyeste sagt:

Tremble encor plus, perfide, et reconnais Atrée.

Darin ist natürlich das bekannte *agnosco fratrem* Seneca's enthalten, das Crébillon viel schöner und stärker wiedergab mit den Worten:

Je reconnais mon frère.

Ferner tötet sich hier Thyeste wie bei Crébillon.

Der letzte Teil der Schlußszene ist in der Stereotypausgabe noch etwas anders behandelt.[2]) Dort trinken nämlich Erope und Thyeste tatsächlich das Blut ihres Kindes; denn Atrée spricht höhnisch:

Vous l'avez bu, ce sang, couple ingrat, couple affreux.
Je suis vengé.

---

[1]) Die *Stereotypausgabe* (1799—1827) weist in dieser Szene einige Abweichungen auf (cf. p. 157 *Éd. 1877*), deren Angabe wir uns aber hier ersparen dürfen, da es keine Sinnvarianten sind.

[2]) Cf. p. 159 (*Éd. de 1877*).

Nach dieser schrecklichen Offenbarung fallen die unglücklichen Eltern ohnmächtig zu Boden, bleiben jedoch am Leben.

Diese Fassung steht also Seneca am nächsten, da hier, dem lateinischen Original entsprechend, Erope und Thyeste die furchtbare Rache des Atrée voll und ganz zu fühlen bekommen und nicht durch den Tod von ihrem Jammer befreit werden.

Aus dieser Inhaltsangabe und der damit verbundenen Quellenuntersuchung geht klar hervor, daß Voltaire seinen Stoff selbständiger behandelt hat, als irgend einer der bisher besprochenen Dramatiker. Denn nur stellenweise finden sich bei ihm schwache Anklänge an die Thyestestragödien von Seneca und Crébillon. Selbst die Schlußszene ist, so wie die Herausgeber der Pélopides vom Jahre 1877 sie überliefert haben, in freier, ja vielleicht in allzu freier Weise ausgeführt worden. In der Stereotypausgabe hat Voltaire vor allem Seneca nachgeahmt.

Hat nun Voltaire mit den *Pélopides* einen Sieg über seinen Rivalen Crébillon errungen? Dutrait verneint diese Frage[1], Lion bejaht sie[2], und jeder der beiden sucht den Beweis für seine Behauptung zu führen. Dutrait meint: «*Voltaire a complètement supprimé . . . . l'horreur du sujet: plus de festin, pas davantage de coupe sanglante: trois meurtres vulgaires sans aucun raffinement, et encore dans la coulisse: on n'est pas plus doux, moins sanglant, plus ménager des âmes sensibles. Mais, à supprimer le dénouement consacré, ne supprime-t-on pas, du coup, la tragédie? Tandis que l'Atrée de Crébillon remplit tout le drame de sa vengeance, ... celui de Voltaire est commun, banal et sans énergie: le dénouement, bien loin de nous faire frissonner, nous laisse absolument tranquilles.*» Außerdem weist Dutrait dem französischen Dichter mehrere stilistische Fehler nach.

Lion führt aus, daß Voltaire's Stück dem Crébillon'schen in bezug auf die Handlung und Charaktere vorzuziehen sei, daß allerdings der Stil Voltaire's viel zu wünschen übrig lasse.

---

[1]) *Étude*, p. 446 ff.
[2]) *Les Tragédies*, p. 389 ff.

Was die Charaktere anlangt, so ist die Figur des Atrée unseres Erachtens von Crébillon besser gezeichnet als von Voltaire, während wir den Thyeste des letzteren über denjenigen Crébillon's stellen und das Bild der Erope viel höher einschätzen als das der Théodamie.

Der Atrée der Pélopides erscheint sowohl in seinen Reden als auch in seinen Handlungen bei weitem nicht so rachsüchtig, blutgierig und unversöhnlich wie derjenige Crébillon's, der den Sohn des Thyestes zum Zwecke der Rache erzieht. Bei Voltaire's Atrée vermissen wir auch jenen verletzenden Hohn im Augenblicke der Rache, einen Zug, der vom Charakter jenes Pelopiden unzertrennlich ist.

Der Thyeste Voltaire's zeigt sich mutig im Kampfe gegen Atrée, dem er unter keiner Bedingung nachgeben will, und ist ohne den geringsten Anflug von Reue über seinen Ehebruch. Diese Züge finden wir ebenso beim Thyeste Crébillon's. Aber dadurch, daß Thyeste in den *Pélopides* die Érope schon vor ihrer Vermählung mit Atrée geliebt, ja sich bereits als ihren Bräutigam betrachtet hat — war sie ihm doch von ihrer Mutter versprochen worden —, ist die Reuelosigkeit des Thyeste von Voltaire sehr gut motiviert; wir fühlen deshalb auch mit diesem unglücklichen Pelopiden tiefes Mitleid, während Crébillon's Thyeste nicht zu entschuldigen ist.[1])

Der Charakter der Érope wird von La Harpe sehr wegwerfend beurteilt, der da meint: «*Il n'y a . . . nul intérêt . . . pour l'espèce d'amour qu'Ærope a pour un mari qu'elle condamne sans cesse, et qui ne lui est cher que parce qu'elle voit en lui le père de leur enfant.*»[2]) So ganz uninteressant finden wir das Bild der Érope nicht; denn daß sie den Thyeste stets und ständig verdammt, sich aber trotzdem für immer zu ihm hingezogen fühlt als zu dem Vater ihres Kindes, ist doch nicht so ganz banal aufzufassen; im Gegenteile, wir erblicken hierin ein tiefes psychologisches Moment. Wir sehen in Érope ein

---

[1]) Falsch ist deshalb die Behauptung, die La Harpe in seinem *Cours de Littérature* X, 430 über Voltaire's *Thyeste* aufstellt: «*Il n'y a . . . nul intérêt pour Thieste qui est évidemment coupable, et qui l'est sans excuse . . .*»

[2]) *Cours de Litt.* X, 430.

Weib, das seinen Verführer zwar moralisch verdammen muß, sich aber doch durch die Bande sinnlicher Liebe und insbesondere durch ihr Kind an ihn gekettet fühlt. Einen anderen Mann als ihn verabscheut sie, entweder will sie sich für immer in den Tempel zurückziehen oder ihrem Geliebten angehören. Daß dieser Charakter weit über das Bild der Théodamie erhaben ist, darüber kann kein Zweifel bestehen.[1]) Ja, die Zeichnung der Érope scheint uns das Beste an der ganzen Voltaire'schen Tragödie zu sein.[2])

In bezug auf den Stil stehen Crébillon und Voltaire auf gleicher Stufe. Denn wie bereits La Harpe für den *Atrée et Thyeste* und Dutrait für die *Pélopides* nachgewiesen haben[3]), zeigen beide Stücke eine ziemlich vernachlässigte Sprache.

Wenn wir endlich noch den Gang der Handlung der zwei Tragödien zum Vergleiche heranziehen, so müssen wir Crébillon den Vorzug geben. Fréron bemerkt ganz richtig über das Voltaire'sche Drama: *«Cette tragédie est employée presque toute à peindre la situation embarrassante de Thieste et d'Ærope, et . . . la vengeance d'Atrée qui doit être le véritable sujet, n'est traitée que sur la fin du 4me acte et dans le cours du 5me.»* [4]) Zu diesem treffenden Urteile Fréron's haben wir noch als Hauptfehler der Tragödie Voltaire's hinzuzufügen, daß Atrée erst im III. Akte auftritt, und daß so unsere Ungeduld, den Wüterich selbst kennen zu lernen, aufs höchste gespannt wird. Wir wollen nicht nur aus dem Munde anderer Personen von der Grausamkeit Atrée's hören, sondern ihn selbst vor uns sehen und beobachten, wie das Feuer aus seinen zornigen Augen sprüht. Crébillon verrät in dieser Hinsicht ein feineres Verständnis für dramatische Technik, denn gleich in der 1. und 2. Szene seines Stückes, wo Atrée die unbeug-

---

[1]) Auch Lion, *Les Tragédies*, p. 392, teilt unsere Ansicht.

[2]) Im Gegensatz zu Erope fesselt der Charakter der Hippodamie nur wenig; denn daß sie als Mutter der Pelopiden ohne Unterlaß über ihr Leid klagt und sich über die scheinbare Aussöhnung freut, bietet kein besonderes Interesse.

[3]) La Harpe, *Cours de Litt.* XI (P. I), 41 ff. u. Dutrait, *Étude*, p. 448/49.

[4]) *Année litt.* II, 9 (1772).

same Wut, die in ihm steckt, in leidenschaftlichen Worten zum Ausdruck bringt, werden wir in Schrecken versetzt und auf ein kommendes Unheil vorbereitet. Durch die teilweis lahme Handlung, insbesondere durch die allzusehr abgeschwächte Schlußszene war Voltaire's Atreustragödie viel zu kalt, zu monoton, zu klassisch; sie konnte deshalb nicht nur nicht den Vorrang vor dem *Atrée et Thyeste* seines Rivalen gewinnen, sondern sollte auch nicht einmal einer einzigen Aufführung für würdig erachtet werden.

Über die Form des Voltaire'schen Stückes ist ferner noch zu bemerken, daß die Vertrauten fehlen, und die Monologe viel seltener werden. Wir haben deren nur drei, nämlich je einen im I. (2. Sz.), II. (3. Sz.) und IV. Akte (6. Sz.). Allerdings spricht noch in der Ausgabe des Jahres 1775 Hippodamie in der 5. Szene des III. Aktes einen fünfzeiligen Monolog.[1])

Die drei Einheiten sind in den *Pélopides* natürlich genau eingehalten; die Einheit des Ortes ist in der Schlußszene geradezu mit Gewalt und deshalb allzu auffallend gewahrt.

7. Der Tieste von Foscolo (1797).

Indem wir uns dem *Tieste* Foscolo's zuwenden, geben wir zunächst eine Inhaltsangabe dieser Tragödie [2]), deren Schauplatz ein königlicher Saal im Palaste des Atreo zu Argos ist.

Atreo hat die Erope seinem Bruder, der bereits mit ihr versprochen war, auf die Erlaubnis ihres Vaters hin entrissen, geheiratet und den Tieste in die Verbannung geschickt. Einen Tag vor ihrer gewaltsamen Vermählung war sie jedoch von Tieste schwanger geworden und hatte einen Sohn geboren, den Atreo, der von der Vaterschaft des Tieste Kunde hatte, ihr entriß und die ganze Zeit über — es sind schon vier Jahre her — im Gefängnisse bewahren ließ.

Am heutigen Tage hat die unglückliche Erope — und hiermit sind wir am Anfange des Stückes — die Wächter bestochen und auf diese Weise ihr geliebtes Kind zurückerhalten. Aus Verzweiflung will sie sich und dieses arme Geschöpf töten, wird aber hieran von Ippodamia gehindert. Erope vertraut dieser auf ihr flehentliches Bitten hin das teure

---

[1]) Cf. p. 153 (*Éd. de 1877*).

[2]) Eine ins einzelne gehende Analyse dieses Dramas ist nicht notwendig, da dasselbe zu wenig Anklänge an andere Stücke aufweist.

Kleinod an; doch die Gemahlin des Pelops liefert das Kind aus Furcht vor Atreo wieder in den Kerker zurück.

Gänzlich unerwartet erscheint Tieste verkleidet im Palaste vor Ippodamia; es ist ihm die Mitteilung geworden, daß Atreo Erope ermordet hat, und diese Nachricht hat ihm keine Ruhe gelasssen; als er nun von seiner Mutter hört, daß Erope noch am Leben ist, da verlangt er mit heißer Sehnsucht nach seiner Geliebten. Ippodamia gibt ihm den heilsamen Rat, sich im Vorhofe des Tempels verborgen zu halten. Hierauf bereitet sie die Erope auf das ihr bevorstehende Wiedersehen vor und führt ihr endlich — es ist finstere Nacht — den Tieste zu. Seit vier Jahren steht er zum erstenmal wiederum vor seiner ihm entrissenen Braut. Er hat noch keine Ahnung davon, daß Erope ihm einen Sohn geboren, sondern erfährt dies erst jetzt als Neuigkeit zugleich mit der traurigen Kunde, daß der grausame Atreo ihr Kind in ein dunkles Verließ eingeschlossen habe. In leidenschaftlicher Rede bringt Erope ihren Schmerz darüber zum Ausdruck, daß sie ihre Liebe zu Tieste nicht aus ihrem Herzen bannen könne. Jammernd fleht sie ihren Geliebten an zu fliehen. Nachdem er sich von ihrer Treue überzeugt hat, will er auch tatsächlich ihrem Drängen nachgeben, merkt aber, daß seine Ankunft dem Atreo verraten ist, und faßt infolgedessen den Entschluß, seinen Bruder zu ermorden. Er teilt gerade seine Absicht der Erope mit, als Atreo sie beide gefangen nehmen läßt.

Doch Ippodamia bittet den Atreo inständig, seinem Bruder zu verzeihen und das Kind zurückzugeben. Der wütende Pelopide beharrt anfangs noch auf seinem Vorhaben, den Tieste zu töten; mit einem Male aber scheint er seinen Sinn zu ändern; er sagt zu seiner Mutter, ihre Tränen hätten sein hartes Herz erweicht, läßt Tieste und Erope kommen, bietet seinem Bruder die Hand zur Verzeihung und teilt ihm mit, er wolle ihm das Reich, die Erope und das Kind überlassen, wenn er für immer seine Nähe meide. Tieste geht auf diesen Vorschlag ein. Die beiden Brüder umarmen sich zum Zeichen des Friedens. Atreo lädt nun seinen Bruder zum Versöhnungstrunke ein. Tieste geht in die Falle, die ihm der gleisnerische Pelopide stellt, setzt den Pokal an die Lippen — doch wehe! da entdeckt er Blut in dem Gefäße und entsetzt ruft er aus: «Che bevo? Sangue!»

Von düsteren Ahnungen erfüllt, hat Erope schon vorher nach ihrem Kinde verlangt, und jetzt entdeckt der Wüterich dem unglücklichen Tieste, daß das Gefäß das Blut seines Kindes enthalte. Daraufhin ersticht sich Tieste, und Erope stirbt vor Schrecken.

Was die Quellen dieser Tragödie anlangt, so konstatieren schon die *Notizie storico-critiche sul Tieste*, daß Foscolo Crébillon und namentlich Voltaire benutzt hat. Zugleich wird dort darauf aufmerksam gemacht, daß bei Voltaire die Rache des Atrée viel besser motiviert sei als bei Foscolo, da bei

letzterem Erope mit Tieste versprochen gewesen und infolgedessen freier von Schuld sei als die Erope in den *Pélopides*. Die *Notizie* weisen ferner darauf hin, daß Foscolo auch unter dem Einflusse von Alfieri stand.[1])

Klein wiederholt im Grunde nur diese Angaben der *Notizie storico-critiche*.[2]) Er nennt den Atreo einen „Alfierischen Wütherich" und meint, die Erope sei „Alfieris Clitemnestra mit umgekehrten Motiven". Er stellt außerdem noch folgende Beziehungen fest: „Crébillons Tieste hatte die Erope in dem Augenblicke entführt, wo sie sich mit Atrée vermählen sollte. Voltaire benutzte die Erfindung, dessen Tieste ebenfalls die Erope als Braut des Atrée vom Altare weg raubt: Foscolo kehrt diese Voraussetzung um. Sein Tieste war mit Erope versprochen, und Atreo ist es, der sie dem Bruder, mit Einwilligung ihres Vaters, entreißt. Dadurch vermindert der Dichter die Schuld des Tieste und der Erope."

Diese Behauptung der *Notizie* und deren Wiederholung durch Klein ist zum Teil unvollständig, zum Teil unrichtig. Oben ist bereits auf die Worte hingewiesen worden, die bei Voltaire Thyeste zu Hippodamie und Polémon spricht (II, 2):

> Je vous dirai pourtant qu'avant l'hymen fatal
> Que dans ces lieux sacrés célébra mon rival,
> J'aimais, j'idolâtrais la fille d'Eurysthée,
> Que, par mes vœux ardents, longtemps sollicitée,
> Sa mère dans Argos eût voulu nous unir;
> Qu'enfin ce fut à moi qu'on osa la ravir.

Aus diesen Versen erhellt deutlich, daß auch bei Voltaire Atrée die Erope seinem Bruder entrissen hat. Der einzige Unterschied besteht darin, daß bei Voltaire das Kind des Thyeste im Ehebruche erzeugt wurde. Jedenfalls aber hat Foscolo dieses Motiv aus Voltaire's Tragödie genommen, wenn es von ihm auch etwas umgestaltet worden ist. Der italienische Dichter stimmt noch in folgenden Punkten mit Voltaire überein:

In beiden Stücken verlangt Hippodamie das Kind von

---

[1]) *Teatr. Mod.* X, 62ff.
[2]) *Gesch. des Dram.* VII, 118ff.

Erope; diese übergibt es auch ihrer Obhut, liefert es aber auf diese Weise, ohne es zu wissen, dem Atreus aus (Fosc. I, 2; Volt. V, 2).

Bei Foscolo wie bei Voltaire hält sich Thyestes der Sicherheit wegen im Vorhofe des Tempels auf.

Bei beiden Dichtern stellt sich Erope als die allein Schuldige hin und verlangt von Atreus den Tod ob ihres Vergehens, um hierdurch ihr Kind und den Thyestes zu retten.

Bei Foscolo sagt Erope zu Atreo (II, 5):

Tieste
A torto incolpi; ei non è reo; tu il festi;
E la cagione io sol ne fui: me dunque
Danna al supplizio meritato, sola,
Me sola.

Bei Voltaire spricht Erope zu Atrée (IV, 5):

Les dieux ennemis
Eternisent ma faute en me donnant un fils.
Vous allez vous venger de cette criminelle:
Mais que le châtiment ne tombe que sur elle:
Que ce fils innocent ne soit point condamné . . .
Seigneur, avec son père on vous réconcilie.
De mon fils au berceau n'attaquez point la vie:
Il suffit de la mère à votre inimitié
J'ai demandé la mort, et non votre pitié.

Sowohl bei Foscolo als auch bei Voltaire gibt die Mutter der Pelopiden denselben Gedanken Ausdruck:

Ippod. bei Fosc. (II, 4) zu Atreo:

Figlio,
. . . una madre, che suoi giorni visse
Si gran tempo infelici, afflitti e rei,
Deh! una volta rallegra.

Hippod. bei Volt. (I, 2) zu ihren Söhnen:

Mes fils,
Si vos sanglantes mains m'ont ouvert un tombeau,
Que j'y descende au moins tranquille et consolée!
Venez fermer les yeux d'une mère accablée!

Qu'elle expire en vos bras sans trouble et sans horreur.
A mes derniers moments mêlez quelque douceur.

In beiden Dramen ist ferner Erope dem Thyestes mit leidenschaftlicher Liebe zugetan, von der sie sich trotz allen inneren Ringens nicht zu befreien vermag.

An Crébillon hat der Tieste Foscolo's fast gar keine Anklänge.

Dagegen ist der Einfluß Seneca's auf Foscolo unverkennbar. So sagt Erope in der 2. Szene des I. Aktes:

Orror succede
A orror: veggo Tieste egro ramingo
Per le terre non sue, squallido, solo
Gir strascinando una vita languente . . .

Diese Worte rufen uns den Thyestes Seneca's ins Gedächtnis zurück, der, von der Verbannung zurückgerufen, in einer *squalida veste* vor Atreus erscheint.[1])

Man vergleiche ferner die beiden folgenden Stellen:

Ippod. bei Fosc. I, 2:

Temer del vulgo i detti a un re' conviensi,
E cercar di sopirli.

Der Sat. bei Sen. II, 204/05 zu Atreus:

Fama te populi nihil
Adversa terret?

Dies ist offenbar der gleiche Gedanke bei Foscolo wie bei Seneca. Außerdem erinnern die Worte, die in der 4. Szene des II. Aktes Ippodamia zu Atreo über Tieste spricht:

e forse
Per inospite selve e per dirupi,
Senza fossa di morte, disperato
Di sua man li troncò

an den Ausspruch des sich in Wäldern verborgen haltenden Thyestes bei Seneca:

---

[1]) Atreus sagt zu Thyestes (v. 524): *squalidam vestem exue.*

v. 412 ff. repete silvestres fugas
saltusque densos potius et mixtam feris
similemque vitam.

Man beachte auch noch folgende analoge Stellen:
Ippod. bei Fosc. (IV, 5) zu Atreo:

Oh ciel! . . . vorresti . . .
Punir delitti con maggior delitto.

Thy. bei Sen. (V, 1103) zu Atreus:

Scelere quis pensat scelus?

Atreo bei Fosc. (V, 3) zu Tieste:

Tuo figlio! ei crescerà tutto rifongio (?)
Di rabbia tïestea: di chi pietoso
Vita donogli e genitori, al sangue,
Allo sterminio anelerà. Puot' ei
Forse smentir suo infame nascimento?

In diesen Versen lassen sich die Spuren des bekannten Seneca'schen Ausspruchs wiederfinden (v. 313/14):

ne mali fiant times?
nascuntur.

Bei Foscolo (V. 3) sagt Tieste zu Atreo, nachdem ihm dieser versprochen hat, ihm die Hälfte des Reiches, seine Gemahlin und sein Kind zurückzugeben:

tua clemenza tutto
Cancella: or odi, io tel confesso; duolo
Avrò mortale in rammentarla; acerbo
Tu sembreraimi più: ritogli dunque
Ogni tuo dono. ei m'è più amaro assai
De' tuoi tormenti; o se lasciar tu il vuoi,
Perdonami.

Sehr ähnlich drückt sich bei Seneca (III, 514/15) Thyestes dem Atreus gegenüber aus, als dieser ihm verziehen hat:

pessimam causam meam
hodierna pietas fecit.

Auch das Umarmen der Brüder bei Foscolo findet sich bereits im lateinischen Original, und, wie endlich bei Seneca

Thyestes im Augenblicke der Rache nach seinen Söhnen verlangt, so stößt bei Foscolo (V, 3), kurz bevor Tieste den verhängnisvollen Becher an die Lippen setzt, Erope erschrocken die Frage aus: *Ov'è mio figlio?*

Die Charaktere sind von Foscolo meisterhaft gezeichnet. Als Schüler Alfieri's versteht er es insbesondere, die Leidenschaft gut zum Ausdruck zu bringen. Atreo's ungestümer Bruderhaß und listige Verstellungskunst treten bei unserem italienischen Dichter nicht minder stark hervor als bei seinen Vorgängern.

Der Tieste Foscolo's ist derselbe bemitleidenswerte Liebhaber der Erope wie der Voltaire'sche. Wenn der Thyeste in den *Pélopides* mit seinem Bruder einen Zweikampf wagte, so hat derjenige Foscolo's ebenfalls die Absicht, den Atrée zu töten. Ein Unterschied in den beiden Charakteren liegt darin, daß der Tieste des italienischen Dramas sich kleinmütig mit Selbstmordgedanken trägt, von denen ihn nur die Liebe zu Erope befreit. In der 2. Szene des II. Aktes gesteht er nämlich der Ippodamia:

Erope sempre
M'insegue; ed io? . . . Me misero! Rivolgo
Contro il mio petto il ferro; ella s'affaccia,
E lo ritorce, e par mi dica: un solo
Avel ci accolga: e l'acciaro di mano
Mi strappa, e fugge. — La soave idea
Di rivederla mi trattenne, oh quante
Volte sul margo della tomba, in punto
Che già volea precipitarmi!

Das Bild der Hippodamie verstand uns Foscolo lebendiger und interessanter zu schildern als Voltaire. Ihr herzzerreißender Jammer über die Zwietracht ihrer Söhne und über das harte Schicksal ihres Hauses spricht aus jedem ihrer erregten Worte. Alles will die unglückselige, opfermutige Mutter der Pelopiden daransetzen, um von Atreo Gnade für das Kind zu erlangen; versichert sie doch der Erope in der 2. Szene des I. Aktes:

Il figlio tuo
L'avrai, ti rassicura: ah! soffri ancora

Per poco; il rendi a'suoi custodi; Atreo
Mal soffrirebbe che degli ordin suoi
Si violasse il menomo: di lui
A'piè mi prostrerò; bagnar di pianti
Mi vedrai le sue man; preci, scongiuri
Per te non fia ch'io mai risparmi.

Am allermeisten fesselt uns der Charakter der Erope. Durch diese Figur bekundet sich Foscolo ganz und gar als Jünger Alfieri's. Denn „jenes zwischen zwei Kontrastaffekten Hinundhergeschleudertwerden der Seele; jenes mit sich selbst hadernde Pathos, das Alfieri der französischen Tragödie entlehnte und auf die letzte Spitze trieb, auch diesen Leidenschaftszwiespalt hat unser jugendlicher Dichter seinem Meister treulich abgelauscht und aus allen Poren seiner Erope sprühen lassen."[1] Erope ist mit ihrer ganzen Seele dem Tieste und ihrem Kinde zugetan und empfindet bitteren Haß gegen Atreo. Sie gibt sich jedoch Mühe, ihre Leidenschaft zu zügeln, und ist sich wohl bewußt, daß sie als Gemahlin des Atreo ihrer Liebe zu Tieste entsagen muß, wenn ihr dieser Sieg auch trotz allen inneren Kämpfens nicht gelingt. Daher gibt sie denn auch der Ippodamia auf ihre Frage hin, ob sie den Tieste noch liebe, zur Antwort (I, 2):

Io l'amo? . . . Io lui? . . . No: quando amai,
Sposa non era al re. Misera! Tace
Ogni dover, se si rialza amore
Dentro 'l mio petto. — Or ben; odilo: l'amo;
Sì, l'amo: ah non l'amassi, o almen cotanto
Non l'abborrissi!

Ebenso erklären sich auch die folgenden Worte, die sie in der 2. Szene des III. Aktes zu Tieste selbst spricht:

Sì, t'amo
Con ribrezzo e rancor; de' miei delitti
Il più enorme è l'amarti, e il non poterti
Odiar per sempre. — Ah potess' io, che il voglio,
Altrettanto abborrirti . . . ma non posso.

---

[1]) Klein, *Gesch. des Dram.* VII, 120.

Welch' tiefe Liebe zu ihrem Kinde legt Erope an den Tag, als sie, von Ippodamia gebeten, ihr das Kleinod anzuvertrauen, erwidert (I, 2):

Or prendi.
Ma . . . oh dio! . . . deh . . . deh mi lascia . . . Almeno, o madre,
Seco lui fuggirò . . . Romita, ancella,
Purchè sia con mio figlio . . . Ah lascia.

Ihren Haß gegen Atreo scheut sie sich nicht, diesem selbst zu gestehen (II, 5):

ordin di morte
Attendo; e a me più dolce fia, che starmi
Al tuo cospetto.

Eine sehr edle Seele verrät Erope, als Tieste ihr seinen Plan, den Atreo töten zu wollen, mitteilt. Obwohl der Tod jenes Tyrannen sie aus ihrer unglücklichen Lage befreien würde, verabscheut sie doch einen Brudermord im Grunde ihres Herzens und entsetzt ruft sie aus:

Iniquo! amore a te! Non mai: non altro
Che orrore a te. Fuggi da me; tue mani
Son parricide; io la tua voce orrenda
Odo sonar dentro il mio cor: la voce
Dell' empio è questa, e seduttrice voce.

Das Decorum ist von Foscolo ebenso gewahrt wie von Crébillon und Voltaire. Die Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung sind genau eingehalten. Die sieben Monologe, die in dem Stücke vorkommen, sind nicht zu lang geraten. An dem Aufbau der Tragödie ist derselbe Fehler zu rügen wie an dem Voltaire'schen Drama, nämlich der Umstand, daß Atreo erst in der 4. Szene des II. Aktes, also zu spät auftritt, und sich das Interesse am Anfange deshalb mehr um Erope und ihr Kind, als um Atreo und Tieste dreht.

Außerordentlich gut paßt zu jenem tragischen Stoffe die feurige, hüpfende Sprache dieses italienischen Dramas, „jenes kurzatmige Phrasieren, das bombenartige Zerplatzen der Phrase

in tausend kleine Stücke", das, wie Klein ganz richtig behauptet [1]), dem Alfieri nachgeahmt ist.[2])

Als Tragödie im allgemeinen betrachtet, ist der *Tieste*, wenn ihn auch Foscolo als seine Jugendsünde ansah [3]), nicht schlecht gelungen. Ein der Pelopidensage wohl angemessener, überaus tragischer Ton herrscht in dem Stücke von Anfang bis zu Ende, und als ein besonders glücklicher Einfall des Dichters ist hervorzuheben, daß er jene Szene des Wiedersehens zwischen Tieste und Erope in die Nachtzeit verlegt und dadurch einen äußerst feierlichen und Schauder erregenden Moment erzielt hat.

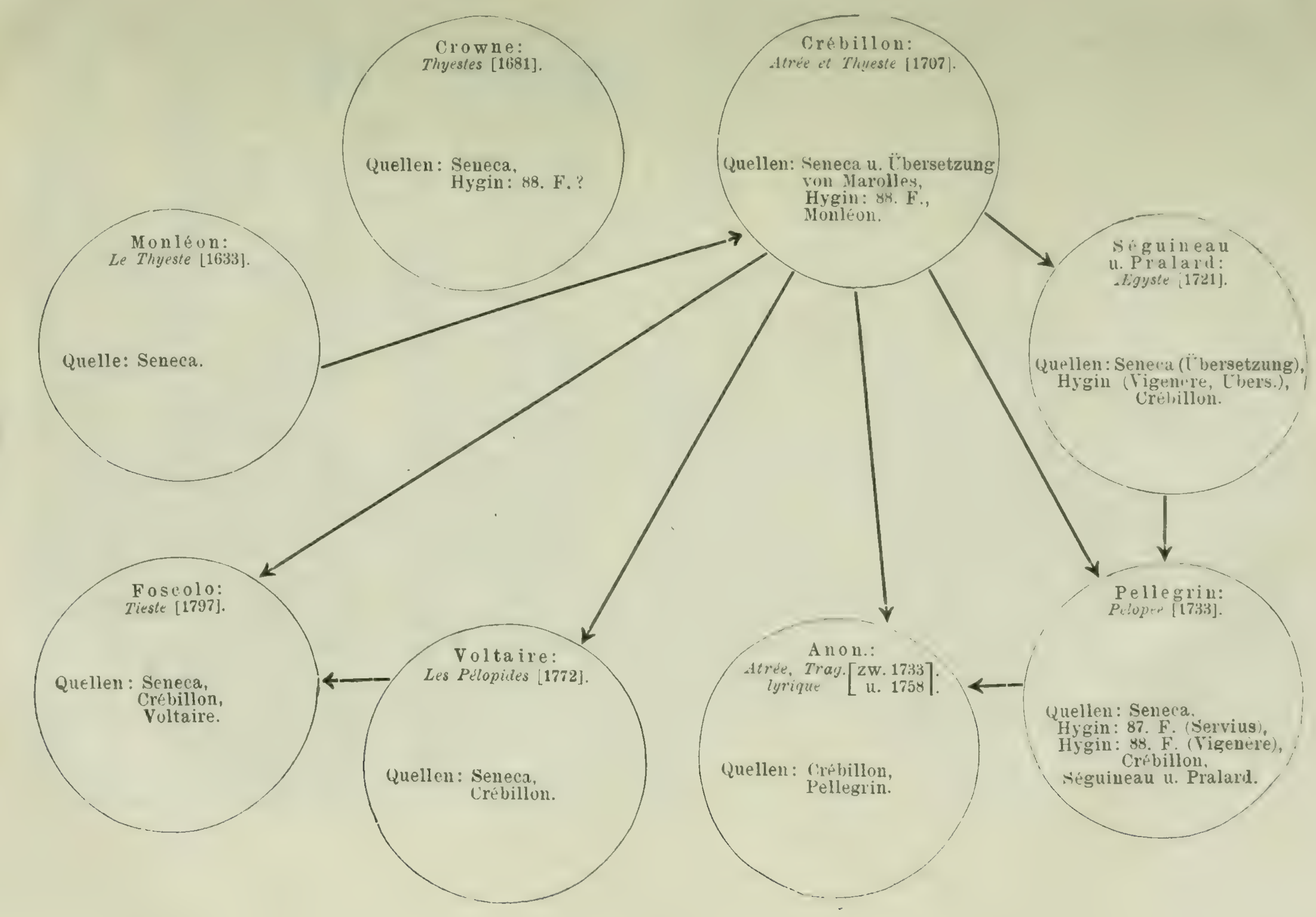
Der *Atreo* von Viviani ist mir bis jetzt leider unerreichbar geblieben. Er sowie die Thyestestragödien von Weiße und Joh. Wilh. Müller werden in einer späteren Arbeit behandelt werden. Die auf S. 146 aufgestellte Tabelle möge uns das Gesamtresultat der vorliegenden Untersuchung veranschaulichen!

---

[1]) *Gesch. des Dramas* VII, 124.

[2]) Vgl. über die Sprache Alfieri's Landau, *Gesch. der ital. Litt. im 18. Jahrh.*, p. 481/82.

[3]) Wiese u. Pèrcopo, *Gesch. d. it. Litt.*, S. 497.



Crowne:
Thyestes [1681].
Quellen: Seneca,
Hygin: 88. F. ?
Crébillon:
Atrée et Thyeste [1707].
Quellen: Seneca u. Übersetzung
von Marolles,
Hygin: 88. F.,
Monléon.
Monléon:
Le Thyeste [1633].
Quelle: Seneca.
Séguineau
u. Pralard:
Ægyste [1721].
Quellen: Seneca (Übersetzung),
Hygin (Vigenere, Übers.),
Crébillon.
Foscolo:
Tieste [1797].
Quellen: Seneca,
Crébillon,
Voltaire.
Voltaire:
Les Pélopides [1772].
Quellen: Seneca,
Crébillon.
Anon.:
Atrée, Trag. lyrique [zw. 1733 u. 1758].
Quellen: Crébillon,
Pellegrin.
Pellegrin:
Pelopée [1733].
Quellen: Seneca.
Hygin: 87. F. (Servius),
Hygin: 88. F. (Vigenere),
Crébillon,
Séguineau u. Pralard.

Anhang.

I. Die 88. Fabel Hygin's.

Atreus.

Atreus Pelopis et Hippodamiae filius cupiens a Thyeste fratre suo iniurias exequi in gratiam cum eo rediit et in regnum suum eum reduxit, filiosque eius infantes Tantalum et Plisthenem occidit et [in] epulis Thyesti apposuit. qui cum vesceretur, Atreus imperavit brachia et ora puerorum afferri. ob id scelus etiam Sol currum avertit. Thyestes scelere nefario cognito profugit ad regem Thesprotum, ubi lacus Avernus dicitur esse: inde Sicyonem pervenit, ubi erat Pelopia filia Thyestis deposita, ibi casu nocte cum Minervae sacrificaret, intervenit: qui timens ne sacra contaminaret in luco delituit. Pelopia autem cum choreas ducit lapsa vestem ex cruore pecudis inquinavit. quae dum ad flumen exit sanguinem abluere tunicam maculatam deponit, capite obducto Thyestes e luco prosilivit et ea compressione gladium de vagina ei extraxit Pelopia et rediens in templum sub acropodio Minervae abscondit. postero die rogat regem Thyestes, ut se in patriam Lydiam remitteret. — Interim sterilitas Mycenis frugum ac penuria oritur ob Atrei scelus. ibi responsum est, ut Thyestem in regnum reduceret. qui cum ad Thesprotum regem isset, existimans Thyestem ibi morari, Pelopiam aspexit et rogat Thesprotum, ut sibi Pelopiam in coniugium daret, quod putaret eam Thesproti esse filiam. Thesprotus, ne qua suspicio esset, dat ei Pelopiam, quae iam conceptum ex patre Thyeste habebat Aegisthum. quae cum ad Atreum venisset parit Aegisthum, quem exposuit: at pastores caprae supposuerunt. quem Atreus iussit perquiri et pro suo educari. — Interim Atreus mittit Agamemnonem et Menelaum filios ad quaerendum Thyestem: qui Delphos petierunt sciscitatum. Casu Thyestes eo venerat ad sortes tollendas de ultione fratris. comprehensus ab eis ad Atreum perducitur. quem Atreus in custodiam coniici iussit Aegisthumque vocat, existimans suum filium esse, et mittit eum ad Thyestem interficiendum. Thyestes cum vidisset

Aegisthum et gladium quem Aegisthus gerebat et cognovisset quem in compressione perdiderat, interrogat Aegisthum, unde illum haberet. ille respondit matrem sibi Pelopiam dedisse: quam iubet accersiri. cui respondit se in compressione nocturna nescio cui eduxisse et ex ea compressione Aegisthum concepisse. tunc Pelopia gladium arripuit simulans se agnoscere et in pectus sibi detrusit: quem Aegisthus e pectore matris cruentum tenens ad Atreum attulit. ille existimans Thyestem interfectum laetabatur: quem Aegisthus in littore sacrificantem occidit et cum patre Thyeste in regnum avitum redit.

[Cf. M. Schmidt, Hygini Fabulae p. 84/85].

II. Inhaltsangabe des Ægyste von Séguineau und Pralard.

Parfaict Fr., Hist. du Théâtre français XV, 454 ff.:

Tindare, Roy de Sparte.
Atrée, Roy d'Argos.
Thieste, frère d'Atrée.
Ægyste, fils de Thyeste et de Pélopée.
Agamemnon, fils d'Atrée.
Pélopée, fille de Thyeste, et mère d'Ægyste, connue sous le nom d'Irène.

La Scène est à Sparte.

La haine qui régnait depuis longtemps entre Atrée et Thieste, avoit produit des effets si funestes, que Tyndare, Roy de Sparte, selon cette Fable, pour en arrêter le cours, entreprit de réconcilier ces deux frères ennemis. Sparte qui servoit déjà d'azile à Thieste, sur lequel Atrée avoit usurpé le trône d'Argos, fut le lieu du congrès. Atrée s'y rendit. Tyndare lui avoit promis en mariage sa fille Clitemnestre pour son fils Agamemnon; la paix devoit se conclure à la faveur de cet hymen, par la restitution du trône usurpé; en quoi Tyndare est d'autant plus généreux, que par là sa fille devoit avoir un trône de moins.

Thieste témoigne beaucoup de défiance à l'approche d'Atrée, et Atrée ne peut si bien dissimuler à son arrivée, qu'il ne lui échappe quelques marques de sa mauvaise volonté, en présence même de Tyndare. Il se plaint que les Argiens se sont révoltés en faveur de son frère, qu'il accuse d'avoir fomenté cette révolte, et fait connoître à Tyndare qu'il vient d'envoyer son fils Agamemnon contre les rebelles, pour les faire rentrer dans son obéissance, se réservant après le droit de faire une restitution volontaire d'un trône qui lui appartient par droit de conquète. Des prétextes si frivoles irritent Tyndare, qui lui fait connoître qu'il pourroit bien prendre parti contre lui, s'il s'obstine dans son injustice. Atrée a recours à la dissimulation ordinaire. Il fait espérer qu'il n'ap-

portera plus d'obstacle à cette paix tant désirée; mais dans un monologue immédiatement après, il fait connoître que ce prétendu traité de paix est un nouveau piège qu'il tend à Thieste, pour exercer de nouvelles barbaries contre lui, ne se promettant pas moins que de le faire assassiner par son propre fils Ægyste, dont lui seul connoît le sort; et qui semble lui avoir été adressé par les Dieux.

Au second Acte, Ægyste se plaint aux Dieux de la cruauté qu'ils ont de lui cacher son origine. Atrée le trouvant agité lui demande d'où vient son trouble. Ægyste lui raconte un songe, dont l'application équivoque flatte Atrée du succès de ses vœux; il dit à Ægyste qu'il est seul instruit du secret de sa naissance, qu'elle est des plus illustres, mais qu'il n'apprendra qui lui a donné le jour qu'à une condition qu'Ægyste brûle de sçavoir; mais Atrée l'oblige à se retirer, voyant Agamemnon qui survient avec une prétendue fille du Gouverneur d'Argos, qui lui est présentée comme un garant de la foi du Gouverneur. Atrée paroît satisfait de son fils, vainqueur des Argiens; il l'envoye annoncer cette heureuse nouvelle à Tyndare; il fait quelques complimens à son ôtage et se retire. Le prétendu ôtage se fait connoître à sa confidente pour Pélopée, fille de Thieste. Elle lui dit que son malheureux père effrayé d'un oracle qu'elle ignoroit, l'avoit bannie pour jamais de sa présence, et qu'elle s'étoit consacrée à Minerve par ses ordres, elle ajoute qu'un jour étant sur le bord d'un fleuve, un inconnu voulut lui faire violence, qu'elle se sauva dans le temple, où malgré ses cris et malgré Minerve et tous les Dieux attestés, cet inconnu la suivit et exécuta son sacrilège dessein. Elle lui dit encore que s'étant jetée sur son épée pour venger son honneur outragé, cette épée lui étoit restée entre les mains par la fuite de son ennemi, et qu'elle avoit reconnu à ce funeste fer, que celui qui venoit de l'outrager étoit son propre père. Cette affreuse connaissance, poursuit-elle, me porta à exposer aux bêtes farouches le détestable fruit d'un crime qui faisoit frémir la nature; mais les Dieux le conservèrent malgré moi; des Bergers qui en avoient pris soin me le présentèrent quelques années après, me le firent reconnoître à des circonstances convainquantes; je lui dis que Minerve le prenoit sous ses auspices, je l'armai de l'épée de Thieste, et lui annonçai, sans lui révéler son sort, que ce fer devoit servir à exécuter les ordres irrévocables du destin. Pélopée dit enfin qu'elle a quitté les Autels sacrés par un ordre exprès de Minerve, qui lui a promis qu'elle trouveroit la fin de ses malheurs dans la Cour de Tyndare, où son père Thieste, et son fils Ægyste sont actuellement sans connoître leur véritable sort.

Pélopée, sous le nom d'Irène, dit à Agamemnon, au troisième Acte, que l'amour qu'il a pris pour elle, ne doit pas rompre une paix qui doit faire la félicité de tant de peuples, et que d'ailleurs elle ne sçauroit répondre à sa tendresse. Agamemnon se laisse persuader, et promet de lui sacrifier jusqu'à son amour, en recevant la main de Clytemnestre, etc. Pélopée se retire; Thieste vient; la Scène entre l'oncle et le neveu

est affectueuse de part et d'autre. Atrée qui survient ne trouve pas bon que son fils ait des conférences secrettes avec son mortel ennemi. Les deux frères s'injurient réciproquement en présence d'Agamemnon. Atrée reste seul avec ce dernier, lui reproche sa tendresse pour son oncle, et le renvoye aux pieds de Clytemnestre offensée de son amour pour la prétendue fille du Gouverneur d'Argos. Dans le monologue suivant, il se prépare à mettre la dernière main à sa vengeance; Ægyste vient à propos pour en être l'instrument; Atrée lui promet le trône d'Argos et Clytemnestre, outre la connoissance de son sort; pourvû qu'il le venge de son ennemi. Ægyste est prêt à la venger, mais à peine a-t-il appris que cet ennemi est Thieste, qu'il frémit à ce nom, par une espèce de pressentiment que les Dieux font naître dans son cœur. Il se détermine enfin à tuer Thieste.

Thieste commence le quatrième Acte avec Tyndare, à qui il fait entendre qu'Atrée a quelque mauvais dessein. Tyndare ne peut croire ce que Thieste lui veut persuader, et jure de se venger avec éclat, s'il vient à découvrir qu'Atrée trame quelque perfidie. Thieste reste seul sur la Scène à réfléchir sur son sort; Ægyste vient l'assassiner; il tire l'épée sans que Thieste s'en apperçoive; mais par un secret avis des Dieux, il n'ose lui porter le coup mortel: pressé même par de violens remords, il met entre les mains de Thieste, ce même fer qu'il devoit tremper dans son sang, et demande la mort à celui à qui il avoit juré de la donner. Thieste, à la vûe de cette fatale épée, frémit d'horreur; il se souvient qu'il l'a laissée autrefois entre les mains d'une fille qu'il a violée, il tremble qu'il n'ait rempli malgré lui l'oracle qu'il avoit voulu démentir, en consacrant Pélopée sa fille au service de la chaste Minerve. Il interroge Ægyste, et par ses réponses, il se trouve confirmé dans ses soupçons. Ægyste reconnoît Thieste pour son père, et ne doutant point qu'Atrée, informé du secret de sa naissance, n'ait voulu le rendre parricide; il reprend son épée, et malgré tout ce que son père lui peut dire, il court le venger; Pélopée survient, et se faisant connoître pour fille de Thieste et pour mère et sœur d'Ægyste, elle l'invite à la vengeance que les destins exigent de lui.

Au cinquième Acte, s'éxécute ce qui a été projeté dans la dernière Scène du quatrième Acte. Thieste apprend à Tyndare et à Agamemnon, que le cruel Atrée a voulu employer la main d'Ægyste son fils à lui donner la mort, pour avoir le barbare plaisir de le faire périr par un forfait affreux. Agamemnon frémit de ce parricide; il prie cependant encore Thieste de se réconcilier avec son frère. Pendant cette Scène Ægyste tue Atrée, Agamemnon qui entend du bruit sort pour le secourir, mais à peine est-il sorti, qu'Ægyste vient annoncer à Thieste qu'Atrée ne vit plus, qu'il l'a tué au milieu de sa garde, qui est demeuré immobile par une espèce de miracle. Dans les premières représentations, Pélopée venoit se poignarder sur la Scène; mais on a retranché et sa présence et les prédictions qu'elle y venoit faire.

III. Pellegrin (S.-J.), Pélopée, Préf. p. 12 ff.:

Tout le monde ne m'a pas paru également satisfait des traits sous lesquels j'ai peint Ægiste; le caractère que je lui ai donné dans le 1[r] et dans le 2[nd] acte, a semblé se démentir à la fin du 3[e] et dans quelques Scènes du 4[e].

Voici ce qui m'a porté à cette espèce d'inégalité. Ce jeune Prince encore tout rempli des sages leçons de Sostrate à qui son éducation a été confiée, est, comme Néron, dans ses premières années de vertu; il ne veut pas combattre Thyeste, parce que Sostrate l'a élevé dans le respect pour les Rois . . .

Cependant l'amour qui, comme il le dit lui-même, lui a fait sentir la pitié pour la première fois, l'emporte sur ce premier fruit de son éducation; il s'agit de la possession de Pélopée; rien ne parle si haut dans son cœur; la main de cette Princesse doit être le prix de la tête de Thyeste; il n'examine plus rien et finit le premier Acte par ces deux vers:

> N'en délibérons plus; allons; cherchons le Roi;
> Et qu'au gré de sa haine, il dispose de moi.

Cette brusque détermination, qui semble naître de cette férocité qu'il a puisée avec le lait du monstre qui l'a nourri, ne tient guère contre les pleurs de Pélopée; l'amour détruit l'ouvrage de l'amour . . . A-t-on dû être surpris que ce Maître des cœurs ait produit un si grand changement dans celui d'Ægiste, quand il a été transformé en rage? Ce prince se croit également trahi par Thyeste et par Pélopée; ce qu'il vient d'apprendre par l'artifice d'Atrée, et par le propre aveu de Pélopée, bannit de son cœur l'espérance qui s'y était introduite à la faveur de quelques mots équivoques; quoi de plus injuste que la douleur? Quoi de plus aveugle que le désespoir? Ægiste ne respire plus que la mort de son Rival, qu'il ne croit pas être Epoux; tout cela ne conspire-t-il pas à faire l'apologie d'un caractère qui a pu varier? D'ailleurs n'ai-je pas dû annoncer par quelques traits ce que les Oracles ont prédit de lui, et ce que tout le monde sçait qu'il n'a que trop cruèlement exécuté dans la suite? Mais quand même on auroit à me reprocher de lui avoir inspiré des transports un peu déraisonnables, j'aurois à répondre, que si je l'avois rendu moins furieux, j'aurois diminué le péril de Thyeste et de Pélopée, et par-là affaibli l'intérêt que j'ai voulu que mes spectateurs prissent dans le sort de ces illustres malheureux.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.) Naumburg a. S.

